

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa II
(Literatura de los países de Lengua Inglesa)



TESIS DOCTORAL

**El viaje a América: el Romanticismo británico y el Romanticismo
americano**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel José Botero Camacho

Director

Dámaso López García

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología.

Departamento de Filología Inglesa II



El viaje a América: el Romanticismo británico y el Romanticismo americano

Tesis Doctoral presentada por:
Manuel José Botero Camacho

Director:
Dr. Don Dámaso López García.

Madrid, 5 de noviembre de 2015

In Memoriam

Delio Botero Goldsworthy quien
consideró que el Romanticismo no
era más que una enfermedad del
alma.

-De acuerdo. Entonces reflexioné sobre mi ausencia de perspectivas y determiné embarcarme en la literatura.

-Realmente es extraño. Parece usted encontrarse en circunstancias bastante confortables, aunque...

-¡Aunque! ¡Qué sátira sobre tan noble profesión! Me temo, Salisbury, que no tiene usted una buena opinión acerca de la dignidad de un artista (...)

-Sí, completamente de acuerdo. Tengo idea de que la literatura no es remunerativa.

-Está usted equivocado; sus recompensas son inmensas. Puedo mencionar, de paso, que poco después de verle a usted logré un pequeño ingreso. Un tío murió y resultó inesperadamente generoso.

-¡Ah!, ya veo. Debe haber sido oportuno.

-Fue agradable, innegablemente agradable. Siempre lo he considerado como una dotación para mis investigaciones. Le decía a usted que yo era un hombre de letras; quizá sería más correcto describirme a mí mismo como un hombre de ciencia.

Arthur Machen

No soy un investigador con la oreja pegada al ojo de la cerradura del taller de la Naturaleza, que trata con vulgar curiosidad de robarle los secretos del oficio. Los intereses de la ciencia tienen tan poca importancia para mí, como parece que los míos han tenido para la ciencia.

Sin duda los fenómenos en cuestión son bastante simples, y de ninguna manera trascienden nuestros poderes de comprensión si sabemos hallarles la clave; pero por mi parte prefiero no hacerlo, porque soy de naturaleza singularmente romántica y derivo más satisfacciones del misterio, que del saber. Era corriente que se dijera de mí, cuando era un niño, que mis grandes ojos azules parecían haber sido hechos más para ser mirados que para mirar... tal era su ensoñadora belleza y, en mis frecuentes periodos de abstracción, su indiferencia por lo que sucedía. En esas circunstancias parecíase -me aventuro a creerlo- el alma que yace tras ellos, siempre más dedicada a alguna bella concepción que ha creado a su imagen, que preocupada por las leyes de la naturaleza y la estructura material de las cosas. Todo esto, por irrelevante y egoísta que parezca, está relacionado con la explicación de la escasa luz que soy capaz arrojar sobre un tema que tanto ha ocupado mi atención y por el que existe una viva y general curiosidad. Sin duda otra persona, con mis poderes y oportunidades, podría ofrecer una explicación para mucho de lo que presento simplemente como un relato.

Ambrose Bierce

INDICE

Índice	v
Agradecimientos	8
Presentación	9
Introducción	12
I. La intuición interpretativa.	13
II. Procedimiento cabalístico.	21
Digresión: Tradición dantesca del lenguaje.	27
III. Oposición histórica: desde final de la Edad Media.	33
IV. Aproximaciones al romanticismo británico: la retórica de la vida.	40
 1. Brevísima aproximación filosófica I (Idealismo).	54
I. Acerca de los arquetipos.	57
II. Breve comentario de los diálogos.	65
 2. Encubrimiento romántico.	71
I. Coleridge.	74
II. Wordsworth.	85
III. Keats.	100
 3. Brevísima aproximación filosófica II (Empirismo)	107
I. El sueño de Locke.	107
II. El ojo del obispo.	111
III. ¿Quedará algo allí afuera?	122
 4. <i>To Dream or Not to Dream: Incursión en la lógica de la canción de S. T. Coleridge</i>	137
I. Cuando lanzo una piedra hacia arriba, casi siempre vuelve a caer.	142
II. Acerca del cuento de un marinero.	145
III. ¿Quién conoce la causa?	151
IV. A manera de especulación: una visión. (<i>A Fancy</i>).	152
V. Descartes se defiende.	159

5. Antecedentes en América: retórica colonial y el <i>otro</i> lingüístico	163
I. A manera de introducción: el <i>otro</i> y el monstruo.	163
II. ¿Ilustres? Juan De Castellanos.	168
III. Noticias del Bárbaro Colonial. Fray Pedro Simón.	172
IV. El <i>otro</i> visto desde la otredad: Juan Rodríguez Freile.	176
V. El <i>otro</i> como figura del poder. Yurupari.	179
A manera de epílogo: de lo mágico a lo maravilloso.	183
6. La retórica de la muerte	192
I. La anti-física.	195
II. El lenguaje.	198
III. Lo incomprensible.	200
IV. Lo racional y lo monstruoso.	207
V. La inocencia.	214
VI. Los escenarios góticos y el viaje intelectual.	217
7. <i>Parallel Deaths</i> : lógica y estructura en la casa de Poe	224
I. El entramado.	225
II. El despliegue.	227
III. La locura.	238
IV. La disolución de la dualidad.	243
Epílogo: acerca de la voluntad.	247
8. Física y Metafísica: notas sobre el espíritu poético de Blake y Whitman	251
I. Relaciones Explosivas.	253
II. <i>Poetic Genius</i> : Blake.	260
II. <i>Poetic Genius</i> : Whitman.	268
A manera de conclusión: 3+4 debe ser siempre 7.	276
9. El arpa y el poeta	278
I. El arpa, el laúd, <i>the lute</i> .	279
II. Israfel y Usher.	284
III. Cambio de género.	289

10. María o del Cauca	297
11. La explosión del deseo	316
I. Preliminares.	316
II. Brevísimo recuento histórico (para los americanos).	320
III. Lo sagrado.	322
IV. Lo profano.	327
V. El romancero (matrimonio entre lo sagrado y lo profano).	329
VI. Las muertes.	332
 Conclusiones Generales	 334
A manera de conclusión: una nueva introducción.	342
 Bibliografía General	 360
<i>Abstract</i>	375

Agradecimientos

Quiero agradecerle a mi madre, Carmen Camacho de Botero, por haber renunciado a su sueño para que yo realizara el mío; espero que vea en éstas páginas la continuación y acaso justificación, de la elección de vida que he perseguido. Le doy las gracias porque aunque sé que hubiera preferido tenerme cerca estos últimos cinco años, ha respetado mi decisión.

A mi padre, Juan Manuel Botero Medina, quiero agradecerle porque desde siempre se ha tomado la molestia de sentarse a escuchar todas las conexiones que mi mente ociosa ha establecido. Es curioso que esta tesis sea el resultado de algunas de esas conexiones puesto que fue él quien se encargó, desde muy temprano, de encauzarlas en algún tipo de rigor que permitiera un resultado académico y productivo, pues de otra manera, se hubieran quedado en simples especulaciones y pérdida de tiempo. Quiero agradecerle por haberme heredado su inquietud filosófica y su amor a las letras.

A mi director de tesis y ahora mi amigo, el Dr. Dámaso López García, debo agradecerle la pulcritud de la tesis y por obligarme a hablar y a escribir mejor, por la aplicación, dedicación y rigor con que abordó mi trabajo, por haberme dicho que no permitiría la presentación de una tesis que lo avergonzara y por preocuparse por mi insomnio.

Agradezco a mi esposa, Gina Rastman Botero, por haberme padecido durante la elaboración de la tesis. Por entender los desórdenes horarios y temperamentales que desencadenó y por haberme acompañado durante este viaje.

Quiero darle las gracias a Dios por haberme puesto en el camino de éstas personas, porque lo he sentido más cerca que nunca en estos cinco años, porque nunca me ha abandonado y ha permitido en Su infinita misericordia que presente hoy, ante ustedes, esta tesis que culmina una etapa larga e importante de mi vida.

Presentación

Espuma de tortilla de patata

It has been said of Boehme that his books are like a picnic to which the author brings the words and the reader the meaning.

Northrop Frye citado por Hirsch (1967: 1)

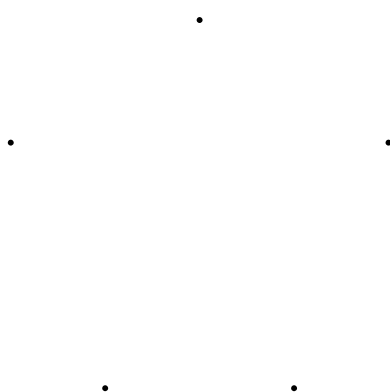
Con excepción de la novela, nunca había considerado que algo debiera tomarse cientos de páginas en comunicarse. Adicionalmente se suma, al problema de la producción de folios, las características del tema que se ha escogido como sustrato o, más bien, la porción del tema que se ha escogido: ¿por qué voy a explicar en tantas líneas lo que los autores aquí mencionados han escrito en tan pocas? No sé escribir trescientas páginas pero sé escribir treinta, por lo tanto, decidí elaborar una serie de ensayos con un tema común.

Así surgió la idea de presentar la tesis como un conjunto de artículos, a manera de revista monográfica; incluso pensé en variar el tono y hasta el idioma de algunos de ellos y presentarlos con resumen (y *abstract*), con su bibliografía y notas individuales. Esta idea no prosperó pues los parámetros de presentación de tesis son inamovibles. No obstante, es sabido que una de las modalidades de elaboración de tesis permite aunar, junto con una introducción y unas conclusiones, unas pocas publicaciones.

Pensé entonces, inspirado y justificado, por la estructura del libro *Problemas de la poética de Dostoievsky* (Bajtín 1993), siendo este un conjunto de ensayos escritos por un mismo autor en torno a un tema común, que podía hacer un volumen que conservara

las características esenciales de una publicación de carácter monográfico, pero que respetara las normas establecidas para la presentación de una tesis.

Sin embargo, no quisiera que el resultado fuera una suma de artículos disociados y es por eso que pido al lector que entienda esta, como una tesis deconstruida en donde las relaciones no son aparentes pero que, desde luego, existen. Algunos capítulos aparecen como digresiones; no lo son. Piénsese en la tesis como un *tangram* o como en las figuras infantiles que piden “unir los puntos”. A continuación, como en la figura, se ofrecen unos puntos equidistantes, dependerá del lector conectarlos y, de acuerdo con su criterio, decidir si lo que aquí se dibuja es un pentágono o una estrella.



Introducción

Los símbolos pueden ser tan hermosos, a veces...

Kurt Vonnegut

Desde el mismo título se indican ya los derroteros hacia los que la investigación se dirige: es un viaje crítico a través de las literaturas de varios países que comprenden casi un siglo. Un proyecto así planteado parece inabarcable y pretensioso para una tesis elaborada por un solo escritor; parece más un análisis que, por extenso, sería poco profundo y que correspondería a una enciclopedia de literatura. Es por eso que me dispongo, no solo a plantear el proyecto, sino la metodología que lo estructura, puesto que esta representa uno de los aportes que ofrece la tesis.

Es necesario resaltar que esta es, ante todo, una tesis de Filología Inglesa y que su tema principal es el Romanticismo Británico desde sus orígenes a finales del siglo XVIII. No me interesa plantear una tesis que exponga o comente el movimiento romántico; eso se ha hecho ya, en algunos casos de forma desafortunada, pero lo cierto es que la bibliografía crítica sobre el tema desborda las bibliotecas. No me interesa plantear una tesis que se limite a establecer una relación entre el movimiento romántico inglés y el movimiento en Estados Unidos o en los países de Latinoamérica. Aunque será necesario recurrir a ciertos planteamientos filosóficos, no me interesa plantear una tesis que se centre en el Romanticismo filosófico (como el alemán). Por último, no me interesa plantear una tesis que se dedique a establecer las implicaciones de un Romanticismo político (o política romántica) como el que se vivió en los países bolivarianos principalmente.

Es claro que los temas anteriormente mencionados serán parte de la tesis, son, en todo caso, marcos teóricos fundamentales para la investigación propuesta. Pero son temas ya trabajados y aunque tengo algunas intuiciones, sé que es muy poco lo que se puede aportar y menos aun lo que se puede descubrir, que, en última instancia, es lo que se procura en un trabajo como este.

Lo que propongo es una lectura del romanticismo a través de sus símbolos, de los elementos de lo configuran literalmente y la forma como éstos se repiten, se transforman y se reinterpretan de acuerdo con sus nuevos entornos; propongo una especie de tirabuzón semiótico, hermenéutico, que dé cuenta de la evolución e influencias literarias de estos símbolos en el continente americano: un tirabuzón metafórico.

I. La intuición interpretativa.

Se tiene por objeto analizar la simbología del Romanticismo en la cultura americana. La importancia de esta corriente es ampliamente reconocida, especialmente en el ámbito literario, por lo que se quiere ampliar el estudio del impacto de su poética no solo en las letras americanas sino en el ámbito de otros contextos, desde la misma literatura, por supuesto, de la cultura americana. La metodología que se utilizará en la investigación tiene una importancia particular: propongo adoptar para el estudio una perspectiva de bucle puesto que permite analizar el fenómeno de la imagen simbólica de manera multidimensional. En cuanto a la imagen simbólica me apoyo en la definición, según la cual es una entidad con constituciones significativas que se han independizado de su referente originario y proporciona sentido en nuevos contextos a partir de sí misma.

A lo largo de esta investigación quisiera explorar los movimientos de los símbolos en algunos textos Romanticismo. El trabajo está compuesto por once capítulos, que encuentran su justificación en el hecho de que la literatura es una gran conversación entre autores, críticos, disciplinas y filósofos. Esta tesis se escribe para hacer buena la propuesta de un método de lectura que cuenta a la vez con una dosis de ingenio y con planteamientos muy rigurosos, permitiendo así un tipo de análisis que, siendo sistemático, es también lúdico, conservando de este modo una de las funciones fundamentales de la literatura.

Para leer el mundo y los textos sospechosamente, es necesario haber elaborado un tipo de método obsesivo. La sospecha, en sí misma no es patológica: tanto el detective como el científico sospechan en principio que algunos elementos, evidentes pero en apariencia insignificantes, pueden ser indicio de otra cosa que no es evidente y, sobre esta base, elaboran una nueva hipótesis que hay que comprobar. (Eco 1992: 52)

No pocas conjeturas ha habido acerca de las intenciones de los autores o de sus creencias. Me parece más apropiado para descifrar los escritos, si se van a utilizar elementos externos a los mismos textos, contar mejor con lo que puede suponerse razonablemente que a los autores conocían (los temas que les eran familiares). Para nadie es secreto, por ejemplo, la inquietud metafísica y la intervención de ésta en los poemas. Aunque esta tesis no se centra en lo que los autores creían, pues no hay forma de saberlo a ciencia cierta, quisiera comentar uno de los errores más comunes que comete la crítica en relación con este asunto.

Para muchos el hecho de que se mencionen ciertos filósofos, ciertas doctrinas, ciertas religiones o ciertas maneras de interpretar el mundo en los textos de algún autor concreto, es sinónimo de su creencia en dichas posturas. Esto puede ser cierto, pero también podría tratarse de todo lo contrario. Pero esto, repito, además de no ser comprobable, es el todo inútil para el estudio de la literatura. Que algún autor incluya estas teorías en sus relatos no implica su creencia en ellas y los poemas o relatos no implican su visión del mundo.

My Father... told me the names of the stars -and how Jupiter was a thousand times larger than our world- and that the other twinkling stars were Suns that had worlds rolling around them -& when I came home, he showed me how they rolled round. I heard him with a profound delight & and admiration; but without the least mixture of wonder or incredulity. For from my early reading of Faery Tales, & Genii &c &c- my mind had been habituated to the Vast- & I never regarded my senses in any way as the criteria of my belief. (Holmes 1982: 1).

Esta cita hace muy difícil el hecho de separar a Coleridge de su poesía, sin embargo, si este comentario se conoce antes de haber leído “The Rime of the Ancient Mariner” resultaría ser una pista valiosísima para desentrañar posibles alternativas interpretativas; de ser lo contrario, se convertiría en una comprobación de dicha interpretación. No ayuda a mi causa, pero esta cita es de un comentario personal del autor que apoya una interpretación, pero, así no fuera cierto que Coleridge en efecto duda de sus sentidos, no importa, pues no creo que sea válido atribuirle a la creencia del autor las opiniones de la voz poética de los poemas. Un autor cree en Dios, puede escribir un cuento donde uno

de los personajes sea ateo ¿podría alguno de sus críticos probar el ateísmo del autor a partir de las creencias de este personaje?

La propuesta de lectura que aquí se enuncia se centra en lo que el texto por sí mismo cuenta, dejando, en cierta forma, de lado las condiciones o los entornos del autor. Esto es, no se está considerando si el autor era homosexual, alcohólico o drogadicto, de izquierdas o de derechas. Ni siquiera parecen ser importantes, para el propósito de este escrito, las intenciones del autor. Lo que es pertinente es lo que dicen los textos, las insinuaciones, las pistas y guiños que presentan, aquello que permite explorar la intertextualidad y la reconstrucción de otras realidades a través de la literatura.

Why does the writing make us chase the writer? Why can we leave well alone? Why aren't books enough? Flaubert wanted them to be: few writers believed more in the objectivity of the written text and the insignificance of the writer's personality; yet still we disobediently pursue. The image, the face, the signature; the 93 per cent copper statue and the Nadar photograph; the scrap of clothing and the lock of hair. What makes us randy for relics? Don't we believe the words enough? Do we think the leavings of a life contain some ancillary truth? (Barnes 1984: 12)

Para descifrar los textos es necesario recurrir al método obsesivo que es mencionado por Eco en *Interpretación y sobreinterpretación*. Un método que obliga a leer con atención de detective; sin dejar pasar por alto aquellos apartes que aparecen como accidentales. Umberto Eco, en *Interpretación y sobreinterpretación*, en un intento de delimitar las posibilidades de interpretación de un texto, menciona la posibilidad de que una

interpretación sea mala. Radicalmente equivocada, aun teniendo en cuenta que la interpretación pueda ser individual, personal, secreta. Descartada la posibilidad del error en la lectura, resultan al menos dos posibilidades: la que se encamina a defender los derechos de la intención del autor y la que se encamina a defender los derechos del punto de vista del lector. Eco sugiere, y sobre esa sugerencia se sostiene este trabajo, que existe una tercera posibilidad: la que se encamina a defender la intención del texto.

En algunos de mis escritos recientes he indicado que, entre la intención del autor (muy difícil de descubrir y con frecuencia irrelevante para la interpretación de un texto) y la intención del interprete que (citando a Richard Rorty) sencillamente «golpea el texto hasta darle una forma que servirá para su propósito», existe una tercera posibilidad. Existe una intención del texto. (Eco 1992: 27).

Como ya se ha mencionado, es precisamente la intención del texto lo que se pretende desenmascarar, si bien no hay una interpretación única, absoluta, sí existe una interpretación validada por un método de lectura escogido arbitrariamente. Confiado en las palabras de Eco, busco en las palabras el significado de las obras, no en sus autores, no en mi experiencia, por supuesto. “Las palabras aportadas por el autor constituyen un embarazoso puñado de pruebas que el lector no puede pasar por alto” (Eco 1992: 26).

Se ha insistido en la intención del texto, en las pistas que proporcionan, ya sean voluntarias o involuntarias. Sin embargo, es casi imposible no pensar en cierta intencionalidad o premeditación en los textos románticos, pero como he mencionado, no se debe asumir que corresponden a las convicciones de los autores acerca del universo,

las narraciones y poemas muestran, más que una interpretación de la realidad, una interpretación de las teorías que acerca de la realidad se han formulado.

Escudado tras estas líneas quisiera en primer lugar disculpar si en algún momento apareciera, a lo largo de estas páginas, alguna mención a la intencionalidad de los autores en los textos estudiados. En segundo lugar, quisiera justificar dichas atribuciones, dado que en todo caso parece no ser accidental el hecho de que el autor deje ciertos nombres, ciertas teorías o doctrinas, a manera de pistas para desentrañar ese otro nivel de lectura que permiten los escritos.

En todo caso, reitero mi pretensión de tratar de desentrañar solo aquello que el texto me permita descubrir, sabiendo de antemano que muchas veces el texto va más allá de las intenciones de su autor y que permite interpretaciones que estaban fuera del alcance de dichas intenciones. Y advirtiéndolo, además, que es muy posible que suceda algo similar a lo que Eco relata respecto de alguna interpretación acerca de su novela *El péndulo de Foucault*.

Mi última novela se titula *El péndulo de Foucault* porque el péndulo de que estoy hablando lo inventó León Foucault. De haberlo inventado Franklin el título habría sido *El péndulo de Franklin*. Esta vez era consciente desde el principio de que alguien podría sospechar una alusión a Michel Foucault: mis personajes están obsesionados con las analogías y Foucault escribió sobre el paradigma de la semejanza. Como autor empírico no estaba demasiado contento con esa conexión [...] Pero el péndulo inventado por León era el protagonista de mi historia y no podía cambiar el título: por eso esperé que mi lector modelo no

intentara establecer una conexión superficial con Michel. Quedé defraudado; muchos lectores inteligentes la establecieron [...] El asunto está ahora fuera de mi control. (Eco 1992: 89).

Cuando Eco dice “esta vez era consciente”, se refiere a otros ejemplos que ha puesto, en donde interpretaciones acerca de sus obras habían sido de su complacencia por haber oído que alguien había descubierto cosas que él mismo había ocultado dentro de las páginas. En otros casos cuenta de aquéllas que cree sinceramente erróneas. En otras, también, se sorprende por encontrar interpretaciones que, aunque autorizadas por el texto, no tenían nada que ver con sus propias intenciones. Es posible que con Coleridge, Wordsworth, Keats, Shelley, Poe, etc., ocurra lo mismo. Son estas últimas las que más interesan a este ensayo.

Ahora, la tesis queda enfrentada a una dualidad que trataré de asumir de la siguiente manera. Por una parte se tiene una serie de capítulos ordenados de manera ejemplar, dentro de los cuales se sigue una lectura exhaustiva de los componentes internos de los relatos estudiados; en este caso, once. Pero podrían ser doce, cincuenta, cien o tantos como poemas y relatos cubre el Romanticismo y nunca llegar a nada más que estudiar las estructuras intrínsecas a cada texto. Por otra parte se tiene lo que se puede predicar de los autores que ha sido y será, a lo largo de la tesis, sistemáticamente atacado por no ser de carácter comprobable. Entonces, para evitar el desasosiego al que conduce una tesis de meros ejemplos, se procurará algún propósito.

En los capítulos se seguirán únicamente las pistas que proporcionen los textos por sí mismos. No obstante, para evitar la sola enumeración de casos en los que el tipo de

análisis propuesto anteriormente demuestre ser efectivo para una lectura diferente de los textos, trataré de encontrar algún sentido en la repetición de los procedimientos metodológicos, la repetición de los símbolos. Intentaré aproximarme, de esta manera, a algún tipo de intención, ya no del texto, ni de los autores, sino de la voz poética; a partir de los capítulos estudiados individualmente, entender cómo ese espíritu poético crea los relatos y su andamiaje, y qué propone acerca de la creación literaria, puesto que, mucho sospecho, los textos serían, también, teoría literaria.

Las conclusiones acerca de este procedimiento podrían ocupar muchas páginas o ser expresadas en una línea. Puede que sean “la adivinación de una realidad atroz o banal” (Borges 1996: 431), pero para llegar a ellas es necesario haber estudiado los poemas, los cuentos y novelas que expresan una advertencia acerca de la realidad y acerca de la escritura. Por este motivo el corpus de esta tesis está conformado por los capítulos que corresponden a una investigación interior de los textos, esperando que al final, el entendimiento de sus estructuras y contenidos expongan, no solo una justificación, sino una comprensión de la evolución de los símbolos románticos.

Es necesario desprenderse un poco de la teoría literaria preexistente para encontrar la intención de los textos, y no porque sea inútil o porque no aporten al entendimiento de la obra, hay que hacerlo para tener una aproximación más pura a las palabras de las que habla Eco, a los símbolos y pistas.

Por eso nunca se recomendará bastante la lectura directa de los textos originales evitando en lo posible bibliografía crítica, comentarios, interpretaciones. La escuela y la universidad deberían servir para hacernos entender que ningún libro

que hable de un libro dice más que el libro en cuestión; en cambio hacen todo lo posible para que se crea lo contrario. Por una inversión de valores muy difundida, la introducción, el aparato crítico, la bibliografía hacen las veces de cortina de humo para esconder lo que el texto tiene que decir. (Calvino 1982: 16).

Sé que en todo caso la lectura propuesta aquí contribuye de alguna forma a contaminar esa cortina de humo, pero más que pretender decir de los textos más de lo que ellos mismos dicen, aspiro a exacerbar lo que están diciendo, esto es, poner una lupa interpretativa para resaltar detalles que al lector desprevenido puedan parecerle como irrelevantes, con el objeto de mostrar una lectura que supere la intertextualidad, la mera referencia a otras realidades, para convertirse en una reescritura de dichas realidades.

II. Procedimiento cabalístico.

En cualquier caso es necesario partir de algún supuesto, Einstein dijo alguna vez que no sabía lo que estaba buscando pues de lo contrario no sería un investigador. Tal vez yo no sepa lo que aguarda al final de estas páginas pero tengo que contar con un procedimiento que me permita, al menos, dirigir la búsqueda. He mencionado el método que sugiere Eco y del que me creo seguidor; esa actitud de constante sospecha la apporto yo. Pero es indispensable suponer algún tipo de constantes en los textos para que tenga sentido el hecho de aplicar el procedimiento que se escoge.

Ahora se plantea el sistema de lectura como un viaje, una inserción del lector en la obra que le permite ser personaje; se le ofrece una misión que puede aceptar o declinar. Solo eso, bastaría para justificar un trabajo que se expresaría como un itinerario, como un

diario de viajero, en este caso, yo, que acomete cada tema o cada nombre como una parada del trayecto, cada velo levantado, siguiendo el procedimiento de Eco, como una estación.

Parece haber una contradicción en el planteamiento. Sí se emprende un viaje, pero ya no es tan solo el viaje sin objetivo. Existe una construcción que se va develando en la búsqueda y al descubrir esa construcción minuciosa se abren una serie de posibilidades interpretativas que no pueden ser obviadas. Es entonces cuando toca acudir a la resurrección del autor. He mencionado repetidas veces que la intención del autor es una mala guía para dirigir un trabajo de interpretación literaria, pero ahora me enfrento con el problema que sugiere buscar una directriz en los textos que permita comenzar su análisis; es necesario adjudicarle algún tipo de responsabilidad al autor. Los textos, en múltiples ocasiones, ofrecen de manera sistemática una clave o llave que se convierte en la invitación al viaje, con lo que se tiene que sí hay una intención. Pero, ¿qué pasa entonces con la intención del texto? Creo que la salida aparece al declarar que los textos siguen sosteniéndose por sí mismos en sus contenidos, pero no necesariamente en su producción. Existe un procedimiento de escritura que es necesario reconocer para poder empezar la búsqueda, es el principio; ya, lo que resulte de la búsqueda, está fuera del alcance del autor, el texto vuelve a su independencia, esa que se ha defendido a lo largo de esta introducción. Resucitado el autor, en tanto artífice del procedimiento, es más fácil buscar ese mecanismo que autoriza el viaje. Es necesario encontrar un aliciente que justifique la necesidad de emprender este viaje: en este caso lo proporciona la cábala.

En sus estudios, Gershom Scholem, el eminente investigador del misticismo judío, [...] destaca la «peculiar afinidad del pensamiento kabalístico con el mundo del mito». Scholem explica que esta afinidad es el resultado de la rebelión de los míticos medievales contra la filosofía racionalista judía, cuyas frías abstracciones no les resultaban satisfactorias para desvelar el misterio de la existencia. Los cabalistas, por tanto, se propusieron afrontar este problema mediante un retorno a la mitopoética. Crearon un corpus symbolicum, una serie de imágenes irracionales que, a su modo de ver, permitía comprender las obras de Dios, la Humanidad y el Cosmos con más éxito que las formulaciones conceptuales de los filósofos. (Aizenberg 1986: 95-96).

Aquí se aparta de la importancia del mecanismo como tal. Ese mecanismo es precisamente lo que persigue, en principio, esta tesis. ¿En qué consiste el procedimiento cabalístico?

Todo el material aquí reunido gira en torno al tema de la ambigüedad del lenguaje: lenguaje creador de mundos –concretos e imaginarios–, moldeador de conciencias y artífice del hombre y las cosas, lenguaje bondadoso y sagrado al abrigo del vasto amparo de la naturaleza, pero también, lenguaje caído en la arbitrariedad del signo, víctima, pero a su vez cómplice del nombre y verdugo de la naturaleza, profano y permanentemente profanado por la sobrenominación indefinida, lenguaje malvado y pecador que, al venir a menos en boca del hombre, se rebaja a mero instrumento de comunicación y pierde con ello su aura originaria, el resplandor del nombre pleno antes de su trágica caída. En esta ambigüedad se inscribe la concepción mística de la Cábala. (Cohen 7).

Con estas palabras empieza el capítulo que introduce el libro *Cábala y deconstrucción*. La *cábala* admite un problema en el lenguaje de los hombres, un lenguaje apartado de la Verdadera Palabra, pero que, es necesario para tratar de intuir el lenguaje sagrado. Es un mecanismo imperfecto y engañoso que utiliza una herramienta defectuosa, la arbitrariedad del signo, pero que es el único del que dispone el hombre para acercarse a la luz.

Si bien la palabra hebrea *ot* significa «letra», también en su acepción más precisa se refiere al signo, a la marca; es decir a una huella que ha dejado el Origen único de tantos sentidos ocultos. (Cohen 1999: 7).

Habrá que desmitificar la *cábala* y arrodillarla a propósitos literarios; pues no se afirma que los textos de esta tesis, ni otros del Romanticismo, pretendan el ocultamiento de una realidad única, perfecta, ni siquiera verdadera; solo interesa la mecánica, el artificio. Los textos dejan la huella de un sentido, pero no del Origen, con mayúscula, al que se refiere Cohen, sino de un origen menor, un origen que justifique la búsqueda pero no necesariamente un final o una verdad.

El texto bíblico, cuya exégesis ocupa la vida toda del místico cabalista no es, aunque lo parezca, un monumento frío y estático que exija alabanza y ciego reconocimiento, sino un territorio que al ser explorado ciertamente se profana, que incluso solicita de su lector un mínimo de irreverencia para romper con su lenguaje como mero instrumento de comunicación. La Escritura, en principio, no quiere, no debe comunicar nada. (Cohen 1999: 7).

En esta medida, a los textos que aquí se trabajan, se les atribuyen las mismas características del texto sagrado, pero sin sacralidad. Adoptando el procedimiento porque se entiende la ambigüedad de la cábala, por medio del mecanismo humano y por medio de herramientas imperfectas no se puede llegar al objeto de la búsqueda sagrada, entonces, lo mismo da que la revelación no sea una Verdad absoluta. Si la cábala no cumple su fin sagrado y se queda en meras especulaciones lingüísticas, en un procedimiento humano, lo mismo da a qué fin sirva y convierte la cábala en un juego del lenguaje.

La experiencia entonces frente a ese lenguaje huidizo y tramposo, «caído», diría Benjamin, define la postura, la inclinación hacia la escritura. Una escritura que comparte la ambivalencia del lenguaje es una irresistible celada que atrae justamente por su propio carácter inasible, atrapa en su fuga y se ausenta dejando al lector anclado en la densidad de su propio espacio [...] La búsqueda es entonces el incansable rodeo, la permanente aproximación siempre diferida que conduce de nombre en nombre a un callejón sin salida [...] En esta tensión irreductible se juega la «verdad» en la hermenéutica de la Cábala, donde toda palabra adquiere significación y realidad en la medida en que participa de este gran nombre: nombre de Dios. (Cohen 1999: 8).

El lenguaje es puramente simbólico, la Creación es una metáfora del proceso que la genera. Esta concepción del universo es impresionante pues deja reducido el mundo sensible a procesos de lenguaje. Lo que busca la cábala, entonces, no es tanto el origen de las cosas o el Nombre absoluto, sino el movimiento de ese nombre, la forma como

crea el nombre. Si todo lo que el hombre conoce es una expresión del proceso de creación, entonces el universo y el lenguaje mismo son enigmas del Nombre.

Esto quiere decir que cada cosa, más allá de su propio significado, tiene algo más, algo que es parte de lo que brilla dentro de ella o, en una forma indirecta, de lo que dejó su marca en ella para siempre. El libro Yetzirah todavía está muy lejos de esta interpretación y, sin embargo, para los cabalistas, las Sefirot y las letras por las que se explica la palabra de Dios, eran simplemente dos métodos diferentes en los que la misma realidad podía estar representada en una forma simbólica. [...] Para los cabalistas esto no es más que una cuestión de elección entre estructuras simbólicas que están en sí mismas igualmente organizadas: el simbolismo de la luz y el simbolismo del lenguaje.

Por lo tanto, el movimiento en que la Creación se realiza puede interpretarse y explicarse como un movimiento lingüístico. Todas las observaciones y aseveraciones de los cabalistas alrededor de este tema se basan en esta tesis. Por supuesto que en la mayoría de los escritos cabalísticos, la doctrina de la emanación y el simbolismo de la luz estrechamente vinculado a ella, se entrelazan con el misticismo del lenguaje y la interpretación simbólica de las letras como los signos ocultos y secretos de lo divino en todas las esferas y etapas por las que atraviesa el proceso de la Creación. (Cohen 1999: 18).

El escritor crea un mundo en cada uno de sus relatos, por medio del lenguaje, dando a entender que hay un proceso de creación que ha de ser descifrado. Una vez descifrado el procedimiento, permitirá al lector descubrir un secreto escondido por el lenguaje, que

es, a su vez, la expresión velada de ese secreto. Crea, entonces, una hermenéutica laica que sitúa al lector en una posición similar a la del cabalista.

Los temas de la tesis, serán tratados individualmente en capítulos cerrados. Justificados por el viaje, entendido éste como una actitud valiosa en sí misma, y por el juego que sugiere la cábala laica. Sin embargo, se pretende encontrar, por medio de la inducción por simple enumeración, algún tipo de conclusión que, más allá del viaje, más allá del juego de desciframiento “gnóstico”, permita vincular los capítulos; buscar algo en común en la suma de temas que represente el final de viaje o, al menos, que lo intuya.

Armado con un procedimiento, un tema general y la justificación de un viaje sin la garantía de una meta, me dispongo a descifrar todo aquello que sea posible, desde el punto de vista simbólico, en los textos propuestos. Espero encontrar un principio unificador en los capítulos que los explique más allá de sus limitaciones temáticas; ya, y antes de empezar el viaje, resulta un avance delatar un procedimiento de escritura que intencionalmente ha escondido algo que debe buscarse.

Digresión: Tradición dantesca del lenguaje¹.

¹ (Puesta en escena: detalles para considerar).

Dante y Virgilio se encuentran en el octavo círculo del Infierno. Este círculo se divide en ocho partes llamadas bolsas, o fosas. En el momento en que el canto XXVI empieza, ellos se encuentran en la séptima fosa; para llegar a la octava deberán salir de donde se encuentran. Para salir de una fosa, es indispensable que sea hacia arriba y es por eso que la escalera hacia la que marchan en el verso 13, es una escalera ascendente. Salen pues al puente que comunica las fosas entre sí, y es allí donde se desarrolla la acción del canto XXVI. No hay que olvidar, tampoco, que al octavo círculo los condujo Gerión, bestia mitológica que tiene rostro humano, garras de león y un cuerpo de serpiente. Dar muerte a esta bestia constituyó el décimo de los trabajos de Hércules. El monstruo representa el fraude y la mentira. Teniendo en cuenta que los castigados en la octava bolsa son los malos y fraudulentos consejeros, empieza a establecerse la lógica del canto. Para terminar con este breve marco referencial, quisiera señalar que en este canto se altera un poco la lógica general de la Comedia, en donde a lo largo del texto se mantiene una estructura interna y externa cifrada en el número tres; en este canto, la estructura interna está cifrada en el número dos, como se verá a continuación.

Inf. XXVI, 1-12.

1 Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande,
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande! (Dante 1965: 144)

Dante viene de la bolsa donde los ladrones pagan su condena, y sumados los cinco florentinos que allí ha reconocido, el número de conciudadanos suyos que habitan en el infierno sigue ascendiendo. En estos versos el sarcasmo es evidente. Anuncia la condena de Florencia y afirma que no le parecería anticipado el castigo si ya hubiera sucedido. A lo largo de los cantos anteriores, Dante ha sido pródigo en desprecio hacia Florencia y no ha ahorrado palabras para demostrarlo: se ha tomado el derecho de decidir quiénes están en el infierno.

19 Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando dirizo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'í non soglio,
22 perchè non corra che virtù, nol guidi;
sì che, se stella bona a miglior cosa
m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi. (Dante 1965: 145)

Estos son probablemente los versos más importantes del canto, pues en ellos está cifrado todo el orden lógico del episodio. Son la base de todo el sentido del canto y encuentran su rima de contenido en casi todos los demás versos:

La reflexión que se hace en el pasaje Inf. XXVI, 19-24, no parece ser un pensamiento que tuvo Dante (personaje) en su recorrido por el infierno, sino más bien una reflexión que hace el narrador en el momento de enfrentar a su personaje con los sucesos de este canto. ¿Por qué Dante (narrador) debe reprimir su ingenio? Desafortunadamente el lenguaje no es espacial, puesto que, no obstante ser una la respuesta, en éste punto se abren tres caminos inmediatos y cada uno es complemento y justificación de los otros dos. Sería magnífico poder **ver** el conjunto completo, como en una pintura, de lo que estos versos representan en concordancia con el resto del canto. Pero dadas las limitaciones habrá que conformarse con una explicación lineal, paso por paso, hasta completar la imagen. El primero de los caminos devuelve al lector a esa complicada referencia cruzada que se propone en Inf. II, 28-30.

28 Andovvi poi lo Vas d'elezione,
per recarne conforto a quella fede
c'è principio a la via di salvazione. (Dante 1965: 27)

El Vaso de la Elección, remite a la Sagrada Escritura, Hechos IX, 15. *“El Señor le dijo: Ve, porque instrumento escogido me es éste, para llevar mi nombre en presencia de los gentiles, y de reyes, y de hijos de Israel”* (1960: 1374).

En esta cita, El Señor le habla a Ananías acerca de San Pablo, quien ha sido elegido para ser continente o, recipiente, del Mensaje de Dios. Sin embargo, la cita por sí sola no apunta hacia ningún lado, entonces se hace necesario buscar una cita que relate el paso del Vaso de la Elección por el mundo ultraterreno resultado: II Corintios XII, 2-4.

Conozco a un hombre en Cristo, que hace catorce años fue arrebatado hasta el tercer cielo [...] que fue arrebatado al paraíso, donde oyó palabras inefables que no le es dado al hombre expresar. (1960: 1458-1459)

Con esta referencia, entonces, se explica el clamor de Inf. II, 7-9.

7 O Muse, o alto ingegno, or m' aiutate;
mente che scrivesti ciò ch' io vidi.
qui si parrà la tua nobilitate. (Dante 1965: 26)

¿Por qué la frase de San Pablo explica este grito? ¿Por qué Dante debe pedir ayuda al ingenio, a la mente y no a Dios? Está dicho en La Escritura, que lo oído (percepción) en el reino ultraterreno, no le es dado al hombre expresarlo y, lo que Dante (narrador) pretende, es precisamente eso, expresar por medio de la escritura lo percibido en un viaje a esos mundos. En este punto Dante enfrenta la tradición clásica con la cristiana, porque, en la antigüedad, el ingenio era un atributo digno de elogio puesto que era un regalo de los dioses; al contrario, en el cristianismo, el regalo de Dios es la Iluminación: la luz que guía el camino hacia la salvación. El ingenio que otorgaban los dioses era fundamentalmente una habilidad para mentir, una suerte de astucia que permitía **ingeniar** ardides. Dante opone el regalo de Dios a este regalo de dioses clásicos y, sin embargo, Dante lleva los dos de alguna forma, puesto que su guía (luz) en el infierno es Virgilio, que representa lo clásico, y el amor (o voluntad) que lo envía es de carácter Celestial. Entonces para narrar el viaje a los mundos ultraterrenos no puede acudir a la ayuda Divina pues ésta le sería negada; debe entonces recurrir a una fuente de inspiración pagana, terrena; debe también acudir a atributos humanos, como lo son su

memoria (como personaje que viajó) y su ingenio (como autor que se inspira para su obra). Siendo así resulta que, de alguna manera, desafía el impedimento que tuvo San Pablo para expresar lo que en el paraíso percibió.

Pero veinticuatro cantos más tarde un cierto temor lo invade, duda de la confianza que ha depositado en su ingenio y se exhorta para contenerlo. Aquí se hace necesario repetir la pregunta ¿por qué debe el autor reprimir su ingenio? En la fosa que su personaje está por presenciar, se encuentran los fraudulentos consejeros, aquellos cuyo ingenio les permite engañar a los demás. Debe estar claro que para que una mentira o un engaño sean exitosos, debe haber sido urdido con ingenio. Entonces, Dante ha escrito y descrito muy ingeniosamente los lugares en donde se sufren los castigos dentro del infierno, pero también ha decidido quiénes cumplen condenas en esos lugares de castigo. Por lo tanto se contiene pues no quiere que, al morir, su alma vaya a parar al infierno por mentiroso, falsario o por ingenioso.

El segundo camino establece una rima que podría llamarse rima negativa o quiasmo. El personaje con quien Dante se entrevista en Inf. XXVI, es Ulises. Los dos son personajes de textos diferentes. Con esto Dante no solo se incluye así mismo dentro de la lógica del canto, sino que además evidencia la existencia de dos niveles en el uso que hace de la primera persona en La Comedia. Uno es el de un Dante narrador de la obra y, el otro, el de un personaje homónimo. Si bien ya se habían dejado notar las intromisiones del narrador, en este canto deja claro que la diferencia que existe entre los dos, es tanta como la que existe entre Homero y su personaje Ulises.

La rima comienza así: Dante se encuentra en el Limbo con Homero, recuérdese que Homero está en la antesala del infierno, no por haber sido un autor ingenioso, sino por haber nacido antes de la fe de Cristo (Inf. IV, 33-42). No tiene ni pena ni gloria, pero es uno de los grandes hombres que serán recordados por sus méritos. En esta antesala Dante es recibido como “uno de ellos” (Inf. IV, 100-102). Más adelante el personaje se encontrará con Ulises quien cumple su condena por haber usado el ingenio para maquinar el engaño del Caballo de Troya. Como ha sido el ingenio lo que ha permitido a Dante la escritura de su texto, no puede tener certeza de que lo que ha dicho es cierto, entonces hay una posibilidad de que lo que él haya escrito sobre el infierno sea mentira, y que el hecho de situar allí personajes reales no sean más que calumnias contra ellos. Es por esta razón que Dante (personaje) podría ser condenado. En este segundo camino, lo que impulsa a Dante (narrador) a contenerse es el temor de correr con la misma suerte con la que corrió Ulises. Entonces se atiende a la inversión de los destinos de Dante y de su homónimo con respecto a los destinos de Homero y de Ulises. Dante (personaje) será recordado entre los grandes, como Homero. Dante (escritor) podría ser condenado, al octavo círculo del infierno, como Ulises.

Con la misma respuesta, por segunda vez, a la pregunta original se abre el tercer camino: Dante (personaje) está guiado por la Luz Divina, enviado desde “donde se puede lo que se quiere”, pero Dante (narrador) no está iluminado por esa misma luz; aquí se introduce en el argumento un elemento nuevo, la luz. La luz del entendimiento humano, o la luz del ingenio, no es una luz verdadera. Así como la luz de Luzbel (lucero de la mañana), no era propia, así tampoco debe creerse que el camino lo iluminan atributos naturales. Luzbel se envaneció de su luz y quiso ser mejor que Dios y por eso es Lucifer (Lux-Luz - Feros-Portador), el príncipe de las tinieblas. Dante

(narrador) teme apartar de sí la “buena estrella”, o la Luz mejor, si se deja llevar por el convencimiento de que su ingenio le basta o que es digno de confianza. Aquí concluye el tercer camino con la misma respuesta a la pregunta inicial: Dante teme ser condenado por causa de su capacidad para escribir, valiéndose del ingenio, acerca de aquello que le está vedado.

III. Oposición histórica: desde final de la Edad Media

Para comprender ciertos rasgos particulares, determinados signos, del romanticismo británico, es necesario revisar las profundas diferencias que ese movimiento supuso entre otras corrientes románticas, sobre todo la francesa, puesto que estos signos surgen de la idea, que es casi una necesidad, de separarse de todo aquello que se considera francés o afrancesado.

La diferencia entre franceses e ingleses no es nada nuevo, en las novelas contemporáneas británicas es posible, a menudo, descubrir algún reproche hacia lo francés. Napoleón soñó con ocupar Gran Bretaña, no se olvide. Pero antes de eso, también se pueden ver “agresiones” de tipo literario. El caso de la leyenda artúrica es digno de mención. A través de los años y variaciones de la leyenda, sólo tres caballeros pudieron contemplar el Grial. Esta, claro es una porción ya tardía de la leyenda, pues los caballeros de la luna son ahora caballeros cristianos en busca del recipiente de la sangre de Cristo. Estos tres caballeros son Sir Gwain, Sir Percival y Sir Lancelot. Solo uno de ellos, Percival, logra coger el Grial. Gwain no lo logra pues ha matado a una mujer (en unas versiones por accidente, en otras por falta de misericordia) y Lancelot tampoco pues ha cometido adulterio con la esposa del rey.

Ahora, si una cultura puede, arbitrariamente y a través de los siglos constituir su leyenda nacional, ¿qué sentido tiene el hecho de tener un héroe cornudo? Recuérdese que Lancelot es Lancelot du Lac, viene de allende los mares. Es la aportación francesa a la leyenda, es un caballero de la luz y su lanza es símbolo de los rayos del sol. De alguna manera los franceses renunciaron al Grial siempre y cuando su caballero se acostara con la esposa del rey Bretón.

Francia está ante tres opciones: ser parte de un estado superior, dividirse en secciones más pequeñas o consolidarse como reino. Durante varios años alternó todas estas posibilidades. Finalmente se decantan por la opción de la unidad nacional y esto ofrece claridad respecto de su identidad.

La Guerra de los Cien Años dio a franceses e ingleses plena conciencia de sus diferencias. En tiempos del feudalismo, las instituciones habían sido casi las mismas en los dos países. Después, monarquía francesa y monarquía inglesa siguieron caminos divergentes. En el siglo XV, la monarquía inglesa, sólidamente apoyada en una aristocracia de *squires* y de ricos comerciantes, gobierna por medio de benévolo jueces de paz y convoca Parlamentos anuales para obtener subsidios. La monarquía francesa trata, por el contrario de resucitar la tradición romana de una burocracia central: gobierna a través de funcionarios, pero tiene el apoyo del pueblo, porque lo ha defendido contra el extranjero y contra los señores feudales (Maurois 1951: 122).

Los modelos son, por tanto, enteramente distintos y no hacen más que profundizar las diferencias con los ingleses.

El patriotismo es, en ella [Francia], muy vivo, y está ligado a los héroes nacionales como Carlomagno, San Luis, Juana de Arco; es cristiana y católica; [...] En Inglaterra el caballero evoluciona hasta convertirse en el gentleman: En Italia dejará su puesto al político; el instinto ancestral del francés continuará impulsándole a las «gestas» caballerescas. La cortesía ha arraigado. El vocabulario del cortejo amoroso se parece, en Francia, al de la lealtad feudal. Desde el principio de la historia de Francia, la mujer tiene, en ella, un papel importante. Es Juana de Arco quien ha logrado «lo que los hombres no hubiesen hecho»; es Blanca de Castilla quien ha formado a San Luis y le ha protegido durante su menor edad; es Ana de Beaujeu quien ha salvado el reino de su hermano. [...] cortesía y espíritu caballeresco han dejado huellas profundas, y los caballeros franceses, como harán aun durante siglos, «de armas, de honor y de amor presumían»(1). Los moralistas del siglo XVII y los novelistas del XIX recibirán su parte en la milenaria herencia del análisis sentimental (Maurois 1951: 122-123).

Las clases sociales serán también diferentes y todo esto va constituyendo una antipatía, en Francia hacia lo inglés, como puede notarse en novelas como *Los tres mosqueteros*, en donde la nobleza inglesa es el enemigo; en Inglaterra hacia lo francés en cuanto se entiende que es artificial y falso.

Las barreras que dividían las clases sociales eran más altas en Francia que en Inglaterra o en Italia. En Florencia un mercader podía llegar a ser príncipe; en Londres los burgueses formaban parte de la Cámara de los Comunes, al lado de

los caballeros; los matrimonios entre nobles y *communers* eran numerosos; burgueses y nobles eran iguales frente a los impuestos. [...] Era posible el ennoblecimiento, mas el plebeyo ennoblecido, al adquirir los privilegios de su nueva clase rompía con la antigua. En Inglaterra, la fuerza de la nobleza residía, principalmente, en constituir ella una aristocracia política y administrativa; en Francia la nobleza pretendía seguir siendo la clase guerrera por excelencia, lo que, en una época de arcabuces y de bombardas, resultaba anacrónico. Desprovista de espíritu práctico, esta nobleza francesa hubiese considerado deshonorosas las alianzas y maniobras merced a las cuales mantenía la nobleza inglesa su influencia. Concedía importancia desmesurada a las actitudes, a la etiqueta, a la jerarquía (Maurois 1951: 123).

Francia se enfrenta entonces a un problema interno que generará división. A pesar de que el sentimiento y la idea de nacionalismo se han decantado, los problemas provinciales, derivados de las instituciones feudales, nobiliarias u familiares, crearán unas diferencias internas que los aquejarán por muchos años.

Los franceses [...] se inclinan a creer que es posible convencer a todo los hombres de la verdad de un sistema de ideas. En la Edad Media la Universidad de París piensa por Europa, y la Iglesia de Roma reconoce esta preeminencia intelectual. En los siglos XVII y XVIII se conservará, bajo otras formas, el mismo fenómeno (Maurois 1951: 125).

En el siglo XVII, las cosas se han asentado y la unidad nacional vuelva a acometer contra lo extranjero, y los franceses, que creen que dominan el intelecto y la

iluminación de Europa, siente una supremacía, sobre todo en las artes, respecto del resto de Europa.

El deseo de aprender es entonces insaciable. El humanista del Renacimiento italiano no «descubre» a los autores de la antigüedad, muchos de los cuales jamás se perdieron, pero sí conoce nuevos manuscritos, estudia los aspectos de la vida antigua y ataca con ellos las certidumbres medievales. Un nuevo programa de estudios: gramática, latín, historia, poesía, literatura, constituye «las humanidades». Se reduce el lugar que ocupaba la teología. Los poetas de la antigüedad son ahora los textos «clásicos» (Maurois 1951: 133).

El Renacimiento dará un giro a la forma de estudiar el mundo, no solo con el regreso al conocimiento clásico y la “superación” de la Edad Media, sino con la convicción de que el mundo físico puede ser independiente del Dios que lo ha creado.

El contacto con el pensamiento pagano afloja el impulso intelectual de la iglesia. Al difundirse por Europa esta cultura turbará las ingenuidades de las literaturas nacionales. Pronto veremos a Rabelais parodiar el vocabulario greco-latino de los neo-pedantes (el estudiante del Limousin). El período ciceroniano, en que la majestad del ritmo encubre el vacío pensamiento, invadirá en Francia, durante siglos, la elocuencia del púlpito y la del palacio. (Maurois 1951: 134).

Ahora, si bien es cierto que muchos de los pensadores Renacentista se inscriben dentro del pensamiento ateo, no es necesariamente cierto que ninguno creyera en Dios, o que el mundo europeo dejó de creer en Dios. Es solo que han separado las creencias del

conocimiento de las creencias religiosas. Ya el rayo no es un dios vengador que ataca a los hombres, se trata de un fenómeno que puede explicarse sin la intervención de la Divinidad.

Mas esta inyección de cultura antigua será arrastrada a partir del siglo XVII, por el torrente de la circulación francesa. Producirá figuras como Pascal, Bossuet, Racine, e inspirará en los franceses el respeto de la forma, única garantía de duración. En los autores antiguos hallan los hombres del Renacimiento una sabia filosofía, depurada por los siglos y menos absoluta que la de la Edad Media. Esta combinación del humanismo y del cristianismo constituirá la civilización occidental. (Maurois 1951: 134).

Para resumir, Francia en los siglos XVI-XVII, se enfrenta a una Europa debilitada y con actividad agrícola en recesión pues el movimiento a las ciudades se ha hecho masivo, Luis XIV (1638-1715) el llamado Rey Sol está en el poder desde 1643 y aunque promueve la ciencia, la industria, el comercio, las obras públicas, no deja de ser una monarquía absoluta y se ha desatado un descontento que terminará en la revolución.

Inglaterra en el siglo XVII, se encuentra todavía ante una transición entre el feudalismo y la sociedad burguesa; esta burguesía adquirirá poder económico se afianzará como una nueva clase social. Se dispara la navegación y los viajes y en 1680 se celebra el “Pacto de Caballeros” con el ánimo recuperar territorios perdidos en la misma Inglaterra. Se aprecian todavía vestigios góticos.

En el siglo XVII, está embelesada por el Clasicismo enaltece la delicadeza de espíritu, y se maravilla con el genio de la raza. Mira hacia la arquitectura italiana clásica, y se deshace en ceremonias cortesanas que son solo extravagancia, y mantiene una sociedad corrompida, hasta la llegada de la revolución que tendrá su final trágico en el siglo XVIII. A la muerte del rey se decreta el fin de la monarquía, Francia queda desangrada y humillada.

A Inglaterra llega, en siglo XVIII, la Revolución Industrial, la creación de empresas, los descubrimientos tecnológicos. En 1714 muere Ana Estuardo y llegan los Hannover, se reestructura el parlamento, para que sea Electivo y en él participan las clases sociales. Estos cambios implican la revolución del pensamiento; exaltan el “yo”. La visión ortodoxa del arte, la belleza objetiva, única, explota frente a la revolución ideológica. Ahora la Belleza es plural, mutable, espontánea y pintoresca. De ahí se derivará una de las máximas románticas británicas: *Beauty is in the eye of the beholder*. Esta belleza se dará por medio de contrastes, reconocible por medio del intelecto. Ese conocimiento es ahora subjetivo, individual, sensible y abstracto.

Para abordar un tema más cercano a la tesis, más artístico, si se quiere, quisiera mencionar los jardines. La diferencia entre la elaboración de los jardines insiste en la diferencia entre franceses e ingleses. Los jardines franceses o afrancesados,



Figura 1
Jardines de Versailles

en realidad son jardines españoles trabajados por jardineros segovianos. Sea como fuere, el mundo conoce hoy en día esos como jardines franceses. La característica que más los define, es la noción de que la naturaleza es manipulada por el hombre, es una construcción humana. Los jardines ingleses, por el contrario, buscan la apariencia de lo natural. Incluso si es necesario gastar una fortuna en “desarreglar” el jardín, lo importante es que aparezca como desordenado, como natural, como independiente de toda acción humana.

IV. La retórica de la vida.

En febrero de 2007, con ocasión del IV congreso internacional de la lengua española, el Dr. Dámaso López García, pronunció una conferencia en Bogotá acerca de los consejos para la vida poética, es de allí de donde ha surgido la idea de la sección que a continuación se expone.

Art. 102. El movimiento de la sangre y de los espíritus en el amor.

Cuando el entendimiento se figura algún objeto de amor, la impresión que este pensamiento causa en el cerebro conduce los espíritus animales, a través de los

nervios del sexto par, hacia los músculos que hay en torno de los intestinos y del estómago, de la manera necesaria para que el jugo de los alimentos, que se convierten en sangre nueva, pase rápidamente al corazón sin detenerse en el hígado, y que, impulsada por más fuerza que la que está en las demás partes del cuerpo, entre más abundante en el corazón y produzca en él un calor más intenso, debido a que esta sangre es más fuerte que la que se ha rarificado varias veces al pasar y tornar a pasar por el corazón; lo cual hace que éste envíe también espíritus al cerebro, cuyas partes son más gruesas y más movidas que de costumbre; y estos espíritus, fortaleciendo la impresión producida por el primer pensamiento del objeto amable, obligan al alma a detenerse en este pensamiento; y en esto consiste la pasión del amor. (Descartes 1971: 111-112)

Una vez superada la percepción cartesiana de que el amor es una condición de carácter fisiológico, se encuentra el poeta ante una situación de incompreensión. ¿Cómo definir esas sensaciones emocionales? Si no son de carácter físico, aunque se expresen de manera física, ¿a qué orden pertenecen? Pero más importante aún, ¿cómo las comunica? Esta preocupación dará sentido a la máxima que define la poesía romántica como *Spontaneous overflow of powerful feelings*. Sin embargo, el problema del lenguaje que aquí se presenta es el problema de la comunicabilidad de las sensaciones, ya no únicamente de aquello que perciben los sentidos, sino de lo que estas percepciones producen en el interior del sujeto que percibe. Ni siquiera Descartes, al tocar fondo en el pozo solipsista en el que se había sumido al negar existencia a todo aquello ajeno al pensamiento puede dudar del dolor, por ejemplo, el pienso luego existo se convierte inadvertidamente en un siento luego existo.

Como buen romántico, siempre supo que los sentidos pueden equivocarse, que [...] tal vez no sean, al fin de cuentas, los límites eternos e impenetrables de cualquier conocimiento, las barreras imperecederas que ningún ser humano ha franqueado jamás [...] (Molina Foix 1999: 10)

El Romanticismo es entonces una estética de lo sublime, entendida esta como una relación con la naturaleza, en la que la naturaleza sale triunfadora en cada embiste. Las construcciones góticas, por ejemplo, harán parte de las narraciones románticas, no solo por su belleza, sino por el hecho de mostrar que una gran obra, por grande que sea, si es construida por el hombre no puede resistir a la fuerza de la naturaleza. La naturaleza es magnífica y desborda los poderes del hombre, a esto se le suma la convicción de lo irredimible del tiempo y produce la máxima *Todo tiempo pasado fue mejor*. Los románticos tienen preferencias por tiempos antiguos pues no gustan de la civilización industrializada, las ciudades sucias y mecánicas. Por ejemplo, Shelley logrará la conjunción de las dos máximas en el soneto “Ozymandias” cuando el personaje atiende a las ruinas de la estatua del arrogante rey:

‘My name is Ozymandias, King of Kings:
Look on my works, ye mighty, and despair!’
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare,
The lone and level sands stretch far away”

(Shelley 1970: 469)

El Romanticismo, de igual manera se esfuerza por transmitir la parte irracional del ser humano. Trata de abarcar lo inabarcable lo incalculable, (cielos, océanos, tormentas), la ciencia, desligada de la acción de la Divinidad ha, dejado ciertos descubrimientos que permiten al hombre un atisbo de entendimiento pero no le permiten controlar aquello que está descubriendo. Ahora, el poeta intentará una forma de arte desvinculado del dominio del intelecto que niega todo orden y se enfrente con el espanto, el terror, lo desmesurado y trata de afirmar la enfermedad, sin embargo, solo el hecho de tratar de ponerlo en palabras, frustra este proyecto, pues el lenguaje es el triunfo del intelecto, es una convención artificial de carácter intelectual, una herramienta imperfecta y redundante que debe usarse a sí misma para definirse.

El Romanticismo nace como respuesta al empirismo (un empirismo de los sentimientos), a la razón, busca redescubrir la naturaleza se verán, por ejemplo árboles sin propósito mágico o práctico (para ser colgado de él).

Todas las cosas que hoy nos rodean sirvieron algún día para algo. Nunca podremos utilizarlas sin sentirnos incómodos. Y esas montañas, por ejemplo, tienen nombres [...] Nunca no serán familiares; las bautizaremos eso de nuevo, pero sus verdaderos nombres son antiguos. La gente que vio cambiar estas montañas las conocía por sus antiguos nombres. Los nombres con que bautizaremos las montañas y los canales resbalarán sobre ellos como el agua sobre un pato. Por mucho que nos acerquemos a Marte jamás lo alcanzaremos. [...] y esos nombres nunca tendrán sentido, pues ya existen los nombres adecuados para estos sitios. (Bradbury 1979: 76)

Wordsworth, por ejemplo, dará consejos los jóvenes que contradicen sus propias aficiones en el poema “The Tables Turned”

UP! up! my Friend, and quit your books;
Or surely you'll grow double:
Up! up! my Friend, and clear your looks;
Why all this toil and trouble?

(Wordsworth 2001: 312)

También hará una apología de la naturaleza:

And hark! how blithe the throstle sings!
He, too, is no mean preacher:
Come forth into the light of things,
Let Nature be your teacher.

(Wordsworth 2001: 312)

Las letras románticas estarán plagadas de títulos inmediateistas, y se describirá un nuevo tipo de nostalgia, no solo se sentirá melancolía hacia el pasado, sino que se experimentará un sentimiento de nostalgia por el futuro. En el caso de “This Lime-Tree Bower My Prison”, por ejemplo pueden verse en acción estas dos opiniones, la de la nostalgia futura y la de los títulos inmediateistas que buscan generar en el lector la idea de espontaneidad. Hay que recordar que es mentira, que aunque haya siempre referencias autobiográficas no hay que contar con ellas para una correcta interpretación de los textos.

‘This Lime-tree Bower my Prison’, or a poem in which the author records his feelings when left at home with illness, while his friends were wandering about the beautiful country in his neighborhood, is very pretty and pleasing; especially in the following passage:

*Yes! they wander on
In gladness all; but thou, methinks, most glad,
My gentle-hearted Charles! For thou hast pined
And hunger'd after Nature, many a year,
In the great City pent, winning thy way
With sad yet patient soul, through evil and pain
And strange calamity! Ah! slowly sink
Behind the western ridge, thou glorious Sun!
Shine in the slant beams of the sinking orb,
Ye purple heath-flowers! richlier burn, ye clouds!
Live in the yellow light, ye distant groves!
And kindle, thou blue Ocean! So my friend,
Struck with deep joy, may stand, as I have stood,
Silent with swimming sense; yea, gazing round*

The cold metaphysical abstractions which ensue, clothed as they are in mock energy and in pretended rage, contribute much towards the destruction of all effect from the beautiful and feeling extract above. We must pause here in our praises, although above a hundred pages of the works are yet unexamined: but these we shall leave untouched, either by the sweet or the bitter end of our wand of criticism; save, indeed, a few drops from the latter. (Unsigned Review “Monthly Review” in The Critical Heritage, p. 408)

En Byron se aprecia la inclinación por la vida romántica en la carta sobre la biblioteca ambrosiana:

[TO THOMAS MOORE]

Verona, November 6th, 1816

[...] Among many things at Milan, one pleased me particularly, viz. the correspondence (in the prettiest love-letters in the world) of Lucretia Borgia with Cardinal Bembo, (who, you say, made a very good cardinal,) and a lock of her hair, and some Spanish verses of hers, -the lock very fair and beautiful. I took one single hair of it as a relic, and wished sorely to get a copy of one or two of the letters; but it is prohibited; that I don't mind; but it was impracticable; and so I only got some of them by heart. They are kept in the Ambrosian Library, which I often visited to look them over -to the scandal of the librarian, who wanted to enlighten me with sundry valuable MSS., classical, philosophical, and pious. But I stick to the Pope's daughter, and wish myself a cardinal. (Byron 1976: 123)

Estos son todos temas que se han explorado ampliamente (Zavala: 1979, Brown: 1978, Wasserman; 1964, Swingle: 1978), aquí solo se mencionan como características generales del romanticismo, para establecer el estado de la cuestión. Sin embargo, para poner un ejemplo relacionado con Coleridge, pero que es extensivo a todos los poetas que aquí se tratan, quisiera copiar una cita: en la que se mezcla absolutamente la vida de Coleridge con su poesía. Es el interés de esta tesis evitar tales lecturas.

We must now retrace our steps; and, with painful but necessary severity, hold up the mirror to the deformities of this ingenious author's theory of poetical expression. He is not a poet who sins by chance: he is the guilt of erroneous

literary principle, and it should be pursued with proportionate awards of reprobation. Having waived our right to criticize his preliminary childish effusions, come we then to particular passages in the remaining portion of his work which are necessarily submitted to censure. We speak not of the *general nonsense* of the ‘Ancient Mariner’, but of its specific offences (Jackson 1970: 408-409)

a) Acerca de la eternidad del poeta.

Estas breves líneas enfocadas en la lectura del poema de John Keats “When I Have Fears” buscan confirmar tres elementos, tres signos, románticos, fundamentales para la retórica romántica de la vida: la angustia frente a lo efímero de esa misma vida, la vanidad del poeta romántico; vanidad que, si bien es un rasgo característico en Keats (recuérdese lo señalado sobre el tema en el aparte dedicado a la urna griega), no es exclusivo pues se aprecia también en el himno de Shelley, en el arpa de Coleridge o en la abadía de Wordsworth. Y por último la melancolía que los dos elementos anteriores ayudan a consolidar como esencial al carácter, ya no solo de la poesía, sino del poeta. Es necesario recordar que el “poeta” es un personaje dentro de las narraciones románticas puesto que estas son (o pretenden ser) expresiones desbordadas de los sentimientos de quien escribe. Aunque ya se ha discutido lo artificial de este modelo es importante insistir en la distinción que en esta tesis se hace entre el autor y la voz poética: entre el autor y el narrador.

En una primera lectura del soneto puede leerse un cuestionamiento de carácter existencial relativo al poco tiempo que al poeta le queda en esta vida; es posible, incluso, llegar a pensar en esa lectura inicial que el poeta se sitúa como paradigma del

género humano. Sin embargo, rápidamente se disuelve esa percepción puesto que la angustia del narrador, que en este caso es poeta (esto es, un poeta escribiendo sobre el oficio), se centra en la imposibilidad de concluir su misión poética. De alguna manera retoma el sentimiento que Coleridge transmite en “Lime-tree Bower”, en donde la nostalgia ya no se enfoca en el pasado, sino que se convierte en una nostalgia cuyo objeto añorado es el futuro. De la misma forma que en el poema de Coleridge, la nostalgia se convierte ya en esa melancolía que será determinante como signo del romanticismo. La nostalgia, escenas del pasado que se recuerdan con agrado o, al menos, sin resentimientos, como en el caso de “Tintern Abbey” o de “Ozymandias” da paso a esta melancolía que, como se ha comentado, es motivo de frustración para el poeta romántico que, así como la frustración que genera el deseo (“Ode on a Grecian Urn” o “The Book of Thel”), tiñe de antipatía el carácter del poeta.

En una mezcla de vanidad y melancolía el poeta teme que toda la poesía que él es capaz de producir, todo el arte que lleva dentro, no vaya a salir a la luz del mundo; la humanidad va a ser privada de tal belleza puesto que es muy posible que muera antes de presentarla, antes de expresar todo lo que tiene que decir. Sabe que los cielos han estado ahí desde antes de su nacimiento y que estarán allí mucho tiempo después de que muera; está también, por supuesto, su amada, cuyo rostro no verá más después de morir, o peor, después de que muera ella. Finalmente el poema se resuelve en un pensamiento solitario (egoísta) en el que el poeta, asomado al borde de su vida piensa en aquellas palabras que la humanidad ha elevado a los pedestales más altos: fama y amor. El poeta, como voz poética más que como hombre, piensa en límite del mundo hasta que esas dos palabras, voces vacías, se desvanezcan.

Este sería el argumento que a primera vista encuentra el lector, pero en una lectura más atenta aparece, tras los catorce versos, una creencia, una cierta fe, en que la poesía será redimida por toda la eternidad: la poesía no desvanecerá como la fama o, incluso, el amor, no es tan vana porque la poesía es de alguna manera divina, eterna.

When I have fears that I may cease to be
Before my pen has glean'd my teeming brain,
Before high-piled books, in charact'ry,
Hold like rich garners the full-ripen'd grain;

(Keats 1970: 1311)

El poeta sabe que tiene la poesía dentro de sí, en su cabeza o en sus venas, pero debe escribirla para que esta pueda sobrevivirle; si lo consigue, el poeta será inmortal. La poesía es "...the full-ripen'd grain;", y el poeta necesita soltarla en el mundo. No obstante, tiene miedo, teme que él "...may cease to be..." antes de que la poesía fluya dentro del mundo. Él sabe que dejará de existir (de ser), pero no es ese su mayor temor: es no liberar toda la poesía antes de que esto suceda.

When I behold, upon the night's starr'd face,
Huge cloudy symbols of a high romance,
And feel that I may never live to trace
Their shadows, with the magic hand of chance;

(Keats 1970: 1311)

Al mirar hacia al firmamento, ve el romance cifrado en las nubes pero entiende que no vivirá el tiempo suficiente para descubrir el verdadero significado del mensaje oculto

And when I feel, fair creature of an hour!
That I shall never look upon thee more,
Never have relish in the faery power
Of unreflecting love;...
...—then on the shore
Of the wide world I stand alone, and think,
Till Love and Fame to nothingness do sink (Keats1970: 1311)

¿Cómo es posible que pueda estar parado “en la orilla del ancho mundo”, cuando antes la voz poética afirma la imposibilidad que representa “rastrear las sombras de los símbolos a través de la faz de la noche”? ¿Cómo puede hacerlo cuando ha escrito acerca de “la bella criatura de la hora”? No es el hombre. Esto es imposible para el hombre. Para el poeta, sin embargo, para la voz poética, es posible, queda escrito. Como las palabras escritas por su pluma antes de su muerte, la poesía y la voz, están más allá del tiempo humano: pertenecen a otra categoría. Así como los signos de la noche, ellos pueden aguardar en el umbral del tiempo “hasta que el amor y la fama se hundan en la nada”.

En el caso de Shelley, en “Hymn to Intellectual Beauty” se habla de la belleza intelectual, está lleno de símbolos que se convertirán en tópicos románticos, como por ejemplo la luna a través de los picos. Es un poema egoísta, vanidoso, como el caso de la urna de Keats. De nuevo aparece lo inefable y la lucha del poeta por definirlo; en este

caso el poeta es lo suficientemente perceptivo, gracias su condición de romántico, como para conocer aquello que los simples mortales prosaicos les es imposible.

The awful shadow of some unseen
Power Floats through unseen among us,-visiting
This various world with as inconstant wing As summer winds that creep from
flower to flower,- Like moonbeams that behind some piny mountain shower,
It visits with inconstant glance Each human heart and countenance;
Like hues and harmonies of evening,- Like clouds in starlight widely spread,-
Like memory of music fled,- Like aught that for its grace may be Dear, and yet
dearer for its mystery. Spirit of Beauty, that dost consecrate
With thine own hues all thou dost shine upon
Of human thought or form,-where art thou gone?

(Shelley 1965: 529)

En este poema se establece una conversación con Coleridge la brisa intelectual que aparece en el “Arpa eólica” es ahora la belleza intelectual. ¿Será el Genio poético de Blake una evolución de la brisa intelectual?

b) Para terminar: la venganza

La sugerencia de Shelley en *The Cenci* (1965) es bastante obvia; si él está diciendo que la venganza es un error y lo que hizo Beatrice es, de hecho, un acto de represalia, Shelley Entonces está diciendo que Beatrice no debería haber pagado por el asesinato de su padre, convirtiéndose en el autor intelectual del crimen. Pero si la venganza no había sido tomada, entonces Beatrice dejaría de ser un personaje trágico. ¿Por qué? En primer

lugar se atiende a una tragedia en el sentido clásico de la palabra. La tragedia es la narración de una serie fatal de acontecimientos. Hasta aquí, los horrores cometidos por el conde harían muy bien en ser castigados, pero la conclusión debe ser fatal o desastrosa y si Beatrice no había matado a su padre, con el tiempo la ley se habría hecho cargo de él, (ya que estaba a punto de suceder), y todos los males cometidos por el conde se habría pagado y se obtendría un final de equilibrio, de derecho y de justicia. En segundo lugar, es trágico, en otro sentido, porque Beatrice no consigue su venganza por completo, como Poe avisa,

I must not only punish but punish with impunity. A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser. It is equally unredressed when the avenger fails to make himself felt as such to him who has done the wrong. (Poe 1990: 542).

Eso es lo que convierte Beatrice en un personaje trágico real; cuando ella ha tomado venganza por los horrores que su padre le infligió, es castigado por ello, por lo que en realidad nunca llega a ser vengada. Si ella hubiera esperado, la ley se habría hecho cargo del asunto y ella habría sido tanto vengada como salvada. Pero eso, como se ha dicho, no sería trágico en absoluto.

You have heard that it was said, 'An eye for an eye' and 'A tooth for a tooth' But I say to you not to resist the evil doer; on the contrary, if someone strike thee on the cheek, turn him the other also. (Mathew 5, 38-39).

Si el lector se viera compelido a aceptar los actos de Beatrice como le corresponde, si tuviera que estar de acuerdo con su acción, terminaría por simpatizar con el asesinato. Es claro que ella necesita justificación; se dice "ella necesita", porque el lector no suele creer, como Shelley, que tiene ninguna. No se pueden comparar conceptos relativos con los absolutos. No importan los muchos daños que a un hombre le hayan hecho no es comparable con la vida humana. Es de los hombres el castigar, pero no el matar. Así que tal vez hay mucho de apego emocional hacia la miseria de Beatriz, y por la ley del Tali3n, seg3n la cual estar3a bien tomar un ojo por ojo; pero como se ve en la 3ltima parte del acto IV, el castigo estaba en camino, y no es cuerdo ni seguro, tomar el asunto en sus propias manos. Es posible que el castigo por asesinato (o pagar por ello), es correcto porque la ley no debe ser medida por razones emocionales. El castigo por el asesinato no es castigo para los sufrimientos de Beatrice, debe ser el acto que debe ser castigado, no la raz3n que condujo a ese acto. Es por eso que Shelley escribe

It is in the restless and anatomizing casuistry with which men seek the justification of Beatrice, yet feel that she has done what needs justification.
(Shelley 1965: 276-277)



Figura 2
Henry Fuselli, Lady Macbeth

Brevísima aproximación filosófica I

(Idealismo)

People who kept on about about narrative tended to have a squiffy view point of reality, believing all versions of it to be of equal value. (McEwan 2011)

A manera de introducción.

Hay que tener en cuenta que la principal seducción filosófica del Romanticismo es el idealismo, esto es, la vieja doctrina parmenidiano-platónica que advierte que lo “real” puede ser una apariencia. Lo que hace el Romanticismo es sacar todo el partido narrativo posible de esa curiosa conjetura. Par algunos idealistas, incluso, el mundo es una representación de cierta voluntad vital. Y decir representación es decir máscara. Berkeley procede por ese camino. La fuerza de los argumentos no es tan importante, a decir verdad, la defensa del idealismo debería plantearse en otros terrenos. La matemática, por ejemplo. Lo que vale es vislumbrar las posibilidades que desde el punto de vista de la ficción literaria tiene la tesis idealista. Lo central es familiarizarse con las diversas variantes para poder rastrear en los textos el empleo que se hace. No hay que perder nunca de vista que el romanticismo aquí estudiado corresponde a una corriente literaria, no filosófica y que, por tanto, no se procede siguiendo el argumento al pie de la letra sino extractando aquellas cosas que sirven para la creación literaria.

Puede hacerse, caprichosamente, una distinción entre platónicos y aristotélicos, esto es, idealismo y realismo. Salta a la vista que la distinción así realizada es artificial. Los

primeros aceptarían la tesis de que las mentes (o la Mente) y las ideas tienen existencia más cierta que la propia “realidad”. En ese grupo entrarían Parménides, Platón, Descartes, Berkeley, Locke, Bradley, Hegel. Por otra parte, estarían quienes aceptan la evidencia de los sentidos y declaran la existencia de un mundo exterior a la mente: Aristóteles, Tomás de Aquino (con dudas), tal vez Russell, el positivismo lógico. No es muy claro hasta dónde pueda conducir esa distinción en el Romanticismo; parece, eso sí, que ofrecen más provecho literario los platónicos.

Platón es efectivamente idealista, en la medida en que dentro de la historia oficial de la filosofía se llama idealista a quien acepta la realidad de las ideas abstractas (los llamados universales ante re). Aristóteles no tiene una concepción tan clasificable, pero él y los seguidores de su doctrina pertenecen a la tendencia que admite que los universales existen a partir de las cosas (universales post re, los llamaban los escolásticos).

En la Edad Media todo se complica. La tendencia realista en el lenguaje dominó el panorama hasta la llegada del nominalismo, vía Roscelino, Abelardo y Occam. Hay pues, dos concepciones del lenguaje que generan dos ontologías diferentes.

La modernidad añade la distinción entre racionalismo y empirismo. Esta distinción, parece ser que parte de la epistemología, es decir, de la teoría del conocimiento: los primeros afirman que el conocimiento parte de la razón, toda vez que ella dispone de un arsenal de ideas innatas; entre los defensores de esta tesis figuran Descartes, Spinoza, Leibniz, Malebranche. Los empiristas, por el contrario, fundamentan su conocimiento en la experiencia, por cuanto consideran que la mente carece de ideas innatas; es tabula

rasa. Entre ellos están Berkeley, Locke, Hume, incluso Bacon. Así, se puede ver que el Romanticismo hace con todas estas clasificaciones un solo y gran paquete.

Diversas variantes y amalgamas de las distintas posturas idealistas serán manipuladas por los románticos con mayor o menor grado de conciencia por parte de los narradores. Sin embargo, hay dos vertientes que desatacan en la literatura romántica: la que se deriva directamente del supuesto mundo de las ideas, que es la que enfrenta al lector con los denominados arquetipos platónicos y la que se deriva de suponer que las palabras son arquetipos de las cosas, lo cual enfrenta al lector con un lenguaje ideal en el sentido platónico de la palabra.

Los diálogos de Platón en que se plantean de manera más clara los problemas de la reminiscencia y del mundo de las ideas, son *Fedón o del alma* y *Menón o de la virtud*. Además de *Fedón*, se harán evidentes *Cratilo o de la exactitud de las palabras*, *Parménides o de las ideas*, *Timeo o de la naturaleza* y alguna referencia escueta al capítulo VI de *La República o de la justicia*. (Platón: 1979).

Esta lista es fácilmente justificable, en *Fedón* se ofrece una introducción al mundo de las ideas por medio del viaje que emprende el alma cuando está separada del cuerpo. El alma tiene un contacto directo con los arquetipos y son precisamente estos los que dejarán su huella en la literatura romántica. *Cratilo* habla de la relación entre el lenguaje y su posible origen arquetípico. *Parménides* contiene la objeción directa a la teoría de los arquetipos. Por último *Timeo* se extiende en el problema del mundo externo y su existencia.

Una de las objeciones más fuerte en contra de los arquetipos platónicos se conoce comúnmente como el argumento del tercer hombre. Si bien es cierto que Aristóteles es quien expone ese argumento, quien le da nombre y, al parecer, gracias a quien se conoce, no lo es el hecho de que sea su inspiración. El planteamiento está descrito por Platón en uno de los diálogos de su vejez: *Parménides*.

I. Acerca de los arquetipos.

Para aclarar la necesidad, o la función, de los arquetipos en la filosofía platónica es necesario mencionar brevemente de dónde provienen los planteamientos que justifican el mundo de las ideas.

Para Jenófanes el conocimiento que le es dado obtener al hombre no es más que un saber conjetural. Esto quiere decir que todas las afirmaciones que se pueden enunciar no son más que conjeturas acerca de la verdad. Nadie podrá saber nunca si lo que dice con respecto de algo es la verdad de ese algo. Por más que uno acertara a decir la verdad más completa y acabada, afirma Jenófanes, jamás podrá saber con seguridad que lo que dice es cierto. Decir la verdad no es lo mismo que saber la verdad. Esto no quiere decir que no exista un número ilimitado de verdades, ya que toda proposición o es verdadera o, si es falsa, su negación es verdadera. La verdad no es más que la correspondencia entre la proposición enunciada y los hechos. Pero nunca podrá tenerse la certeza de una verdad única y absoluta con respecto de algo. Sin embargo, el hombre tiende hacia lo mejor, por lo tanto, un conocimiento mejor es una mejor aproximación a la verdad. Para Sócrates, el único hombre sabio es aquel que sabe que no lo es, aquel que reconoce que está buscando algo (la verdad, el conocimiento) pero que debido a su falibilidad y a su

ignorancia no puede encontrarlo con certeza; una actitud que propone reconocer el error y la propia limitación para conjurarlo.

Platón no se limita tan solo a las connotaciones lingüísticas de la verdad, puesto que lo real, preocupación esencial en Platón, es lo verdadero. La verdad es lo real, lo real es inteligible, por lo tanto, es predicable. La preocupación de Platón no estriba en la comprobación de la verdad de los enunciados, sino en la realidad de aquello de lo que se predica.

La filosofía de Platón se basa en la diferencia entre la realidad y la apariencia, expuesta por primera vez por Parménides; en la discusión que ahora tratamos aparecen constantemente frases y argumentos de Parménides. Hay, sin embargo, un tono religioso acerca de la realidad, que es más pitagórico que parmenideano y sobre las matemáticas y la música hay mucho que deriva directamente de los discípulos de Pitágoras. Esta combinación de la lógica de Parménides con el ultramundo de Pitágoras y de los órficos, formó una doctrina que era satisfactoria tanto para el intelecto como para el sentimiento religioso; el resultado fue una síntesis poderosa. (Russell 1999: 156).

El pitagorismo sostenía la teoría de que el alma es inmortal y que cumplía un ciclo cada tres mil años. -Dice Heródoto (Kirk & Raven 1981: 316) que los egipcios fueron los primeros en admitir la inmortalidad del alma y que durante ese período de tres mil años el alma encarnaba todas las criaturas vivas hasta regresar al cuerpo de algún hombre por medio del nacimiento-. El tiempo que transcurría entre dejar un cuerpo y pasar al siguiente, es decir, el tiempo en que el alma no ocupaba ningún cuerpo, era cuando el

alma conocía las cosas; esto es, todo lo que conoce el alma en su estado de encarnación es mera apariencia, lo que conoce cuando está desprendida de una materia corporal es lo verdadero. Por lo tanto el hecho de conocer no era otra cosa que recordar aquello que el alma ya había conocido.

Es solamente posible que Pitágoras creyera que, en un mundo que él consideraba dualista, “vida”, constituía, de alguna manera, una unidad, una masa singular, parte de la cual estaba dispersa en forma impura a través del mundo, mientras que la otra parte, en la que habría de reabsorberse el alma individual después de su última encarnación, mantenía su pureza. Semejante doctrina, sin embargo, aun en el caso de que la sostuviera, parece haber tenido escaso influjo sobre el aspecto cosmológico del pitagorismo en el que no está de modo alguno claro el puesto del alma inmortal. (Kirk & Raven 1981: 316-317).

Platón dará capital importancia al concepto de la inmortalidad del alma, puesto que el alma es el agente que permite, al menos, un acercamiento a la verdad y dado que, mientras está en un cuerpo no conoce verdaderamente, es gracias a su inmortalidad como se permite al hombre vislumbrar algo de lo que es la verdad. Si el alma naciera y muriera con nosotros, nunca se acercaría nadie a la verdad (la verdad está en un mundo que el cuerpo no puede percibir); es durante el viaje que el alma emprende cuando abandona el cuerpo que se acerca al conocimiento verdadero. Aunque Platón procura no entender la vida como una unidad, sino como una dualidad cuerpo-alma, el concepto pitagórico se impondrá causando una inconsistencia, como se expondrá más adelante, en su prueba de la inmortalidad el alma.

También sostenían los pitagóricos que había algo que subyacía en las cosas, su ser en sí, este atributo era de carácter inteligible y sensible. Este último aspecto lo retoma Platón para su doctrina, y le permite ayudarse en la enunciación de su neologismo *idea*. Ese algo inteligible que es la esencia de las cosas. Los pitagóricos pensaban que era de carácter matemático. Platón desecha ese carácter matemático, pero conserva el concepto, esa esencia que tienen las cosas y que no es conocida por medio de los sentidos. Una contradicción se eleva en este orden de ideas: Para el pitagorismo, lo que subyace a las cosas tiene un carácter sensible, real; dado que para Platón real es inteligible, las ideas (como esencias de los objetos) son inteligibles. Platón conserva la inteligibilidad de las ideas pero descarta su sensibilidad.

Parménides, en su poema, afirma haber tenido un viaje en el que le fue revelada la verdad por una diosa. En este camino él viaja de la oscuridad hacia la luz; la oscuridad representa la ignorancia y la luz el conocimiento verdadero. Dice Parménides que los sentidos son engañosos y que proporcionan un conocimiento falso. Las cosas que vemos cambian, se crean y se destruyen, mutan su aspecto, nacen, envejecen y mueren; alteran su condición y cambian tanto de estado como de posición. Estas cosas, estos objetos, considera Parménides, no comparten los atributos del ser, es decir, no son.

Después de su introducción alegórica el poema se divide en dos partes: la Vía de la Verdad y la Vía de la Opinión. La primera parte [...] ofrece una ejercitación sin precedentes de la deducción lógica: partiendo de la premisa $\epsilon\sigma\tau\iota$, “existe” – de un modo similar a como Descartes partió de la premisa “cogito”-, llega Parménides, mediante el uso solo de la razón y sin la ayuda de los sentidos, a deducir todo lo que podemos conocer sobre el Ser, acabando por negarle a los

sentidos validez alguna de veracidad o ninguna realidad a lo que ellos parecen percibir. (Kirk & Raven 1981: 373).

Para ser, de acuerdo con Parménides, es indispensable ser único, ingénito, inmortal, invariable, perfecto, inmutable, etc. Platón adopta estas características de lo real parmenideano y lo aplica al concepto de idea. También toma la idea de que hay un sitio donde existe eso real y ese conocimiento verdadero; dice Platón que en el mundo sensible solo hay representaciones imperfectas de esas ideas perfectas. Una contradicción resulta de este planteamiento parmenideano del ser. Según las características del ser es necesario decir que el alma no es; y el cuerpo, mucho menos. El cuerpo nace, crece y muere, tiene todas las características de las cosas que no son; el alma viaja y aprehende la verdad, no solo cambia de posición sino de estado. Pero tanto el cuerpo, receptáculo de alma, como el alma, receptáculo de la verdad aprendida, deben ser verdaderos, puesto que de ser falsos, serían en todo caso, y las cosas que son, deben ser verdaderas; las otras simplemente no son. (Platón planteará este problema en el Parménides e intentará sortear el escollo en *Timeo*).

Platón se verá obligado a suponer un arquetipo, incluso para el alma, arquetipo que las almas particulares verán en su viaje a través del mundo de las ideas, con lo que se tiene que el alma también es copia imperfecta de algo más puro. En este planteamiento se empieza a vislumbrar el camino por el que procederá la objeción que ya desde Aristóteles, pasando por las dudas que los románticos puedan llegar a tener, se le presentarán a la doctrina platónica: una cadena infinita de copias con más o menos realidad que volverán los arquetipos incomprensibles.

Para tratar de aclarar este dilema entre lo que es, lo que no es, y lo que parece a un tiempo ser y no ser, será necesario adentrarse un poco en las definiciones que ofrece Platón acerca del conocimiento verdadero y la opinión.

Supongamos una persona que ama lo bello, que le interesa estar presente al estrenar una tragedia, ver cuadros nuevos, oír música nueva. Este hombre no es filósofo, porque solo ama lo bello, mientras que el filósofo ama la belleza en sí. El que solo gusta de las cosas bellas está soñando, mientras que el hombre que conoce la belleza absoluta está muy despierto. El primero solamente tiene opinión, el otro conocimiento. (Russell 1999: 157).

La opinión, de acuerdo con el libro VI de *La República*, es la forma como los hombres que no están dados a la filosofía conocen el mundo. Esto es, que la opinión es simplemente como el hombre común ve el mundo. Con esto, quiere decir Platón que es la percepción de las particularidades de las cosas, de las variaciones y movimientos de los objetos; incluye, por supuesto, la percepción de la generación, corrupción y muerte de las cosas. La opinión se emite frente a particularidades y no indaga más allá de las cosas que buenamente se presentan a los sentidos. El conocimiento, en cambio, apunta hacia lo esencial de los objetos, atendiendo a sus características invariables e inmutables, aquellas que permanecen. Pero, teniendo en cuenta que la permanencia propia es inferior a la de muchos objetos externos, incluidos otros cuerpos, solo puede acercarse a la verdad quien posea un conocimiento exterior (anterior o posterior) a sí mismo. Es ahí donde la doctrina de la reminiscencia cobra capital importancia. Solo aquel que pueda indagar en aquello que su alma ha conocido previamente puede llegar al conocimiento verdadero. Si el mundo sensible solo ofrece ilusiones y sueños, el

mundo real, el de las ideas, está fuera del alcance de los hombres y solo el alma ha percibido ese mundo ideal, entonces solo por medio de la reminiscencia se puede llegar a alguna noción acerca de la verdad.

El conocimiento lo proporciona el alma estudiosa, mejor dicho, solo el alma que se preocupa por el conocimiento verdadero es la que trasciende los límites de la mera opinión; por ejemplo, no le basta reconocer los casos particulares de justicia, virtud o belleza, sino que apunta directamente hacia la justicia, virtud o belleza como ideas completas y generales, de tal forma que haya el menor número posible de accidentes que puedan atribuirle los casos particulares a las ideas de justicia, virtud o belleza. Es necesario desnudar de particularidades los conceptos y objetos para que, en algún momento, al llegar a la verdad, dejen de parecer objetos o conceptos particulares y se entienda lo que son en verdad, ideas. Este procedimiento, por supuesto, aniquila la realidad del mundo pues lo único que quedará al final, si encontramos la verdad, serán ideas y no cosas. No puede haber conocimiento verdadero de las cosas, solo opinión. En todo caso, la opinión es el primer escalón en la ascendencia hacia el conocimiento, pero el alma estudiosa va más allá buscando las ideas libres de accidentes, buscando aquello que ya ha conocido: las ideas.

¿Cuál es la diferencia entre conocimiento y opinión? El que posee conocimiento lo tiene acerca de algo, es decir, de algo que existe, porque lo inexistente no es nada. (Reminiscencia de Parménides.) Así, el conocimiento es infalible, puesto que es lógicamente imposible que se equivoque. Pero la opinión puede ser errónea. ¿Cómo es eso posible? No se puede opinar sobre algo inexistente: es imposible; ni tampoco de lo existente, porque entonces sería conocimiento. Por

lo tanto, la opinión tiene que formarse de lo que es y no es a la par. Pero ¿cómo es posible esto? Porque las cosas particulares están hechas de caracteres opuestos; lo bello también es, en cierto aspecto, feo; lo justo, en ciertos aspectos, injusto, etc. Todos los objetos particulares sensibles, arguye Platón, poseen este carácter contradictorio; son, pues, el intermedio entre el ser y el no ser, y aptas para objetos de opinión, aunque no de conocimiento. «Pero los que ven lo absoluto, lo eterno e inmutable puede decirse que conocen, y no solamente son poseedores de opiniones.» Y así llegamos a la conclusión de que la opinión se forma del mundo presentado a los sentidos, mientras que el conocimiento es de un mundo eterno suprasensible; por ejemplo, la opinión trata de cosas bellas determinadas, pero la sabiduría se encarga de la belleza en sí. El único argumento propuesto es que es contradictorio suponer que algo puede ser a la vez hermoso y no hermoso, justo e injusto, y que, sin embargo, determinadas cosas parecen reunir caracteres tan contradictorios. Por lo tanto éstos no son reales. (Russell 1999: 157).

Los geómetras buscaban llegar a un concepto que les permitiera sintetizar en una figura perfecta una serie de figuras con características comunes. Sócrates intenta hacer lo mismo con las conductas o comportamientos humanos. Esto es, encontrar el concepto puro de esas conductas tales como la virtud, buscando esa esencia que permite al hombre llamar virtud a una serie de comportamientos virtuosos. No lo buscaba como fruto de las características comunes de una serie de actos virtuosos, Sócrates quería evitar los accidentes casuales, buscaba la esencia de la virtud sin circunstancialidades. Platón retoma ese propósito de encontrar el logos, como se denomina esa esencia, y busca extenderlo a todas las cosas. Platón, entonces, bautiza al logos como idea.

Propone un mundo en donde están esas ideas, la esencia de las cosas, las cuales no son más que imitaciones imperfectas de esas ideas. Las ideas, además, son únicas, inmutables, inmortales, ingénitas. Platón les confiere existencia real a esas ideas, lo que constituye el aporte platónico al concepto socrático. Esas ideas son la síntesis de todas sus imitaciones, es decir, lo que hace que todas las sillas, reales, pasadas, futuras, incluso imaginarias, por diferentes que sean, sean sillas. Esas ideas son lo que se conoce como arquetipos platónicos.

II. Breve comentario de los diálogos.

Aunque las ideas de los diálogos que servirán de modelo para las vindicaciones, objeciones y las reducciones al absurdo en los textos románticos han quedado a grandes rasgos esbozadas en la sección anterior, es necesario situar los temas generales en sus respectivos diálogos para aclarar la procedencia de los contenidos filosóficos que inundarán toda la investigación.

Menón o de la virtud es un diálogo que está dedicado al tema de la virtud y las posibilidades de que este atributo pueda ser enseñado. Durante la investigación de esta duda surgen dos temas importantes del pensamiento platónico, la exploración de la opinión verdadera y la teoría de la reminiscencia. La conclusión a la que se llega es que la virtud no puede ser enseñada, puesto que no se puede llegar a conocer absolutamente lo que es la virtud en sí. Por lo tanto, lo único que posee el hombre de ella es la noción de lo virtuoso o de los actos virtuosos: una opinión verdadera. La opinión verdadera es la reminiscencia, Sócrates muestra, poniendo como ejemplo a un esclavo, cómo este último ha ido descubriendo cosas que antes no sabía; ha recordado cosas que su alma había visto antes de encarnarse en él, cosas que no sabía hasta que estudió dentro de sí

mismo. Esta reminiscencia se sostiene gracias a la idea pitagórica de que las almas (eternas) transitan por el mundo eterno y verdadero durante el tiempo que media entre una encarnación y otra.

Cratilo o de la exactitud de las palabras desarrolla una discusión acerca de la exactitud de las palabras, esto es, si las palabras predicen la verdad del objeto que nombran. La conclusión a la que se llega es que las palabras no enseñan nada de las cosas. Dos razones avalan tal sentencia; por una parte, incluso si acertaran las palabras, en algunos casos, a predicar la verdad acerca de su objeto, no puede el hombre llegar a saberlo, pues en otros casos están equivocadas. Por otra parte, las palabras son copia de los objetos e, incluso si acertaran, al no ser más que copias, no puede el hombre fiarse de ellas, porque las apariencias son engañosas. Además, el hombre, legislador, que ha puesto el nombre puede haber sido mal instruido, por lo tanto, su trabajo puede ser inexacto y acaso conduzca al error. Por lo tanto, el lenguaje no siempre muestra la naturaleza de las cosas. Sócrates pone como ejemplo las palabras que hablan de movimiento, estas, dice, pueden conducir al error; esta es una objeción al pensamiento heraclítico, del cual Cratilo era seguidor. Cratilo busca en las palabras acercarse a la naturaleza del continuo cambio, defendiendo la exactitud de las palabras.

Fedón o del alma es un diálogo de gran importancia dentro de la filosofía platónica, no solo por sus características puramente filosóficas sino por sus características literarias. El tema principal, es la prueba de la inmortalidad del alma, al que se le da un tratamiento extenso, pero el diálogo también se preocupa por delinear el mundo de las ideas (los dos temas importantes para el desarrollo filosófico del romanticismo), una teoría del conocimiento y una propuesta de modelo de vida. La parte literaria está

caracterizada por inscribir todos los temas en el relato de los momentos anteriores a la muerte de Sócrates y, por supuesto, por la narración inicial.

El diálogo se abre con la explicación del retraso en el cumplimiento de la sentencia de Sócrates. La ciudad debería permanecer libre de mancha durante una celebración anual que consistía en enviar una peregrinación a Delos en honor de Apolo por haber salvado a la ciudad de una maldición que azotaba a Atenas. El rey de Delos había conseguido que los dioses castigaran a Atenas con peste y con hambre, para evitar tal catástrofe, era requerido que los atenienses enviaran cada año siete mancebos y siete doncellas para satisfacer el hambre del minotauro. Teseo puso fin a esta tradición macabra dándole muerte al minotauro. Cada año, desde entonces, los atenienses adornaban la nave que lo transportó y en ella se desplazaba la comitiva, hasta que la embarcación no regresara, en Atenas no se debía dar muerte a nadie.

En apariencia, esta anécdota no tiene nada que ver con los temas que se tratan en el desarrollo de diálogo, no obstante, a medida que se aclaran los contenidos del diálogo, la historia se convierte en la metáfora de uno de los puntos clave de aquel. Para que Atenas sobreviviera era necesario mandar a la muerte a siete donceles y siete doncellas. Para que haya vida, debe haber muerte. Sócrates pide a sus discípulos y amigos que no se entristezcan por su muerte, que él mismo está contento, pues después de su muerte, su alma viajará al mundo de las ideas, donde yace el verdadero conocimiento que es, en última instancia, el lugar a donde todo verdadero filósofo quiere ir. ¿De qué otra cosa podía tratar el diálogo sino de la muerte y la inmortalidad del alma?

La pregunta que se plantea apunta a la seguridad que puede tener el hombre acerca de la permanencia del alma; cuatro pruebas se esgrimen para sustentar lo que al principio del diálogo es solo un acto de fe: a) el origen de los contrarios: esta prueba está explicada ampliamente en la siguiente sección; b) la reminiscencia: el conocimiento no es otra cosa que recordar algo previamente conocido, para esto es necesario que el alma haya existido en alguna parte antes de haberse encarnado. El hombre, al tener la noción de las cosas en sí, sabe que no la ha adquirido en este mundo en donde las cosas en sí no existen, por lo tanto es indispensable que el alma las haya conocido con anterioridad; c) la conjunción de las dos pruebas: si se acepta la preexistencia del alma y que el alma da vida a lo muerto, es necesario que sobreviva al cuerpo pues debe animar otro cuerpo a continuación. Esta prueba no es tan convincente como las otras dos y Sócrates lo percibe, así que continúa con la cuarta; d) la indisolubilidad de lo simple: esta prueba es una prueba de estadística; si el alma es invisible a los hombres, es porque se asemeja a las cosas simples, aquellas que no mutan, que son verdaderas. El cuerpo, no puede acceder al mundo de las ideas, el alma sí, por lo tanto alguna afinidad tendrá con ellas que el cuerpo no tiene. Es necesario, entonces, que el alma comparta los atributos de las ideas. Las almas de quienes no han sido rectos no consiguen desligarse del todo de sus atributos corpóreos, éstos son los fantasmas. Las almas de los rectos corren (vuelan) a encontrarse con los dioses, esperando volver a encarnarse en algún cuerpo. El alma es indisoluble o, al menos, se acerca a ello. Es lo simple, por lo tanto, es inmortal.

Dos objeciones le imponen sus seguidores, y a las dos responde con nuevas pruebas, pero finalmente solo se impone la prueba mitológica. La intuición que tiene el hombre de que las cosas no acaban con la muerte, la esperanza de que hay un más allá en donde

se premia a los buenos y se castiga a los malos; si no, dice Sócrates, los actos malos morirían con sus perpetradores y ninguna justicia habría en el mundo.

Parménides o de las ideas es un diálogo que se centra en la existencia de las cosas. Los protagonistas son, Zenón y Sócrates en la primera parte, Sócrates y Parménides en la segunda y Parménides y Aristóteles en la tercera. Las discusiones giran en torno de temas que se pueden deducir de los nombres de sus protagonistas: la existencia de lo Uno, de la pluralidad, del movimiento, de las apariencias y, por supuesto, de la existencia del mundo sensible. Todo estos son temas que interesan particularmente a este trabajo, además, en este diálogo está la formulación de lo que posteriormente se llamará el argumento del tercer hombre, argumento que, convierte los argumentos de Platón acerca de las ideas en inconsistentes o sitúa al lector en una regresión *ad infinitum*.² El giro que le da Aristóteles al argumento es muy interesante; el alejamiento de las cosas de su arquetipo hasta el punto de hacerlo innecesario o irreconocible.

Timeo o de la naturaleza trata del mundo y de la naturaleza, e introduce un concepto nuevo el Alma del mundo. El Alma es una sustancia extraña donde las ideas son proyectadas, no tiene extensión, y tampoco puede decirse que tenga Ser. Las ideas se proyectan en el mundo, pero necesitan algo en que ser proyectadas. Una especie de telón. Esta “jora” como la llama Platón, no es una idea, ni tiene una idea propia, no es copia de nada, no tiene forma. La introducción de dicho concepto es una contradicción muy fuerte a la doctrina platónica, ¿cómo puede lo informe existir? La “jora” es no-ser, pero es necesario que las ideas se reflejen en algo para que tengan consistencia e inteligibilidad, sin embargo, la “jora” misma es ininteligible. Platón trata de sustentar el

² Para una explicación detallada del argumento, se recomienda revisar la exposición que hace la Dr.^a Cynthia Freeland, profesora de la Universidad de Houston, como parte del curso Philosophy 201, en la página web www.uh.edu/~cfreelan/courses/Thirdman.html.

no-ser por medio de la necesidad; es necesario que el no-ser participe de la percepción de las ideas, pero lo hace de manera incomprensible. Si solo lo inteligible es real, el no-ser no existe y lo sensible tampoco, entonces es inevitable concluir que si es necesario que lo que no-es aporte realidad a lo sensible, entonces el mundo es ininteligible.

Encubrimiento romántico

Para filiar psicológicamente al muchacho de quince años que fue Bierce, basta con mencionar lo que él mismo consideró como su primer asunto amoroso cuando confesó las relaciones que por entonces tuvo con una mujer de amplia cultura y aun físicamente atractiva a pesar de su edad: tenía poco más de setenta años. (Achával 1974: 8)

A lo largo de este capítulo quisiera proponer una lectura de algunos poemas que aparentemente no tienen mayores puntos de conexión, no todo ellos, al menos, a primera vista. Es la intención de este apartado señalar un sustrato común a todos. Los textos en cuestión son “The Book of Thel”, “The Aeolian Harp”, “Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey” y “Ode on a Grecian Urn”. Por supuesto es sabido que entre el primero y el último hay una relación más que evidente. La lectura que aquí se propone pretende unir los dos centrales al conjunto de características comunes. La intención de esta lectura no consiste en analizar, propiamente dicho, los poemas, ni lanzar especulaciones contaminadas de elementos externos no autorizados por el texto. La intención, más bien, consiste en evidenciar la lógica interna de los textos de Coleridge y Wordsworth, en tratar de entender como el narrador (en ambos casos) la prefiguró y de qué elementos se valió para expresarlo. Esta aproximación no tiene la pretensión de ser una teoría absoluta; no es más que un conjunto de intuiciones de lo que podría no ser accidental dentro de los poemas, teniendo en cuenta, por supuesto, el conjunto del que hacen parte.

El conjunto que se propone está conformado, al menos, por dos intuiciones: la primera invita a pensar que el poema de Blake contiene, o explica, elementos fundamentales para desentrañar la lógica interna del viaje de Wordsworth o el de Coleridge. Contiene así mismo claves indispensables para descifrar ese universo en el que los narradores sueñan. La segunda intuición, reposa en la esperanza de que sean idénticas, o al menos muy parecidas, las lógicas internas que rigen cada poema. De estar en lo correcto con respecto de esta segunda intuición, es posible especular que en ese orden se escondan significados distintos de los aparentes; que se hayan sentado las bases de otro orden, que sería confirmado por el poema de Keats.

El hilo conductor que se busca a través de estas líneas es el aquel que está determinado por el deseo y para enunciarlo se hará una breve y evidente comentario acerca del poema de Blake.

Thel's motto
Does the Eagle know what is in the pit?
Or wilt thou go ask the Mole:
Can Wisdom be put in a silver rod?
Or Love in a golden bowl? (Blake 1980: 116)

Justo al principio del poema el narrador, refiriéndose a Thel, dice:

She in paleness sought the secret air.
To fade away like morning beauty from her mortal day (Blake 1980: 116)

Desde el principio el poeta está explicándole al lector que Thel, a pesar de ser la menor de las hijas de Seraphim, ya está agonizando. ¿Por qué? Está pálida, la vida huye de

ella, está condenada a “*fade away like morning beauty from her mortal day*” (Blake 1980: 116). Thel significa deseo; así que el personaje del poema es la personificación, el símbolo del deseo. Ahora, el deseo no es eterno, el deseo es un sentimiento que muere con su cumplimiento, deseo entonces, implica una paradoja porque el deseo es la voluntad de satisfacerse así mismo, pero en cuanto se cumple, o se completa el propósito, muere Thel está angustiada, se queja de la volatilidad de las cosas “*born but to smile and fall*” (Blake 1980: 116). A continuación, el narrador, mientras ella viaja, la compara con cosas que no son eternas como.

a reflection in a glass. like shadows in the water

like dreams of infants. like a smile upon an infant's face,

Like the dove's voice, [...] like music in the air; (Blake 1980:116)

Por supuesto la doble metáfora no se hace esperar “*like transient day*”, una vez más la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, porque es allí donde el viaje de Thel culminará. Thel escucha a la Lilly, ella escucha a la Nube. La Nube recuerda la frase del filósofo Heráclito, “todo fluye, nada permanece”; de nuevo la idea de flujo e introduce la idea de la felicidad en el alimento de los gusanos. Así que es claro que el propósito de Thel en la tierra es alimentar a los gusanos; no obstante, el único momento en que puede hacerlo es cuando está muerta. Una vez más aparece la paradoja del deseo: el cumplimiento del mismo conlleva su muerte. Después de hablar con el gusano, la Arcilla matrona abre para Thel las puertas del inframundo. Mientras Thel se pasea por el mundo de los muertos encuentra su propia tumba. Sentada allí oye una voz procedente de la tumba; voz que bien podría ser la suya propia después de que el deseo (Thel) ha muerto. La voz se queja de los sentidos y de la corrupción que ellos traen. El deseo es una sensación

puramente sensible así que después de que el deseo es satisfecho, y agotado, toda esa sensualidad se pudre, la totalidad de la pureza se mancha, la virginidad se pierde y los sentidos, después de la muerte del deseo solo perciben corrupción, remordimiento y pesar. Así Thel se horroriza al escuchar, ver, sentir, oler y probar lo que sucederá cuando su inocencia se haya perdido. Ella quiere mantener su pureza, pero ahora ella sabe, y es por eso que

The Virgin started from her seat, & with a streak.

Fled back unhindered till she came into the vales of Har.

The End (Blake 1980: 126)

La pregunta ahora es: ¿Acaso Thel satisface su deseo, o no consigue actuar en consecuencia?

I. Coleridge

El poema “The Aeolian Harp” (Coleridge 1982), ha sido la fuente de múltiples interpretaciones, tan solo en esta tesis se ofrece una segunda interpretación (cf. cap. 9), que en nada se asemeja a la aquí se presenta. Aquella se refiere al arpa como metáfora del corazón romántico y las características visibles que el verdadero poeta debe exhibir. La presente lectura pretende develar algunas de las características invisibles que el verdadero poeta romántico no suele exhibir. La lectura que del poema se hace en el capítulo noveno, se asemeja más a las tradicionales, en cuanto sirve al propósito de establecer una imagen simbólica que se perseguirá a través de distintos textos y momentos del Romanticismo.

Las teorías más comunes acerca del poema ofrecen una serie de datos bibliográficos, aquellos que siempre se considerarán inútiles, a lo largo de esta tesis, para el desciframiento de los elementos interpretativos de una obra. El poema fue escrito en 1795 y fue publicado un año más tarde. Es uno de los poemas conversacionales de Coleridge y en él se habla de la anticipación que siente ante su boda con Sara Fliker y habla sobre el placer del amor conyugal pero al parecer se desvía de este objetivo y termina siendo un poema que habla de la relación del hombre con la naturaleza. Se suele hacer referencia, por supuesto, al objeto que da nombre a la composición y se explican sus características físicas y metafóricas. Esto, como ya se ha dicho, se ampliará más adelante. En las interpretaciones de carácter metafísico se menciona, generalmente, un panteísmo o una relación íntima entre el poeta y la Naturaleza, en este caso con N mayúscula, y la búsqueda de la Divinidad a través de los elementos. (Abrams 1973, Ashton 1997, Holmes 1982). Estas interpretaciones de carácter metafísico, extrañamente, se parecen, en gran medida, a aquellas que suelen hacerse del poema de “Lines Written a Few Lines Above Tintern Abbey” (Wordsworth 2001); digo extrañamente, porque en esta sección se busca una relación entre los dos poemas pero es de naturaleza muy distinta a la que en estas interpretaciones podría entenderse.

Para desenredar la madeja es necesario empezar por alguna afirmación que, en principio, no tiene ninguna prueba, pues se ha desprendido del entendimiento de una totalidad. Pero es posible que a medida que se vayan interpretando los símbolos a la luz de esta nueva intuición, se vayan confirmando las insinuaciones iniciales.

La conversación es aparentemente inocente, pero es la intención de estas líneas perseguir una interpretación ligeramente más perversa, basándose en la idea inspirada

por Thel. El narrador ha obtenido el objeto del deseo y se encuentra en este momento en la vigilia de una nueva vida, al fin de la carrera que lo llevó hasta la obtención del premio, de aquello deseado. Se encuentra en un sitio que, de acuerdo con la retórica romántica, no puede ser menos que ideal, sin embargo, algo inquieta al narrador.

Recuérdese que una de las máximas románticas predica el desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos y, como se ha explicado a través de Dante o de Locke, esto es imposible pues la “transcripción” de dichos sentimientos a un lenguaje entendible por otros le hace perder su espontaneidad, su autenticidad, su verdad. Por otra parte, si no se codifica en esa maquinaria artificial e imperfecta que es el lenguaje, se hace incomunicable. Esto siempre ha dejado al poeta romántico en una isla de incompreensión: esto es, incompreensión por parte de los demás. El poeta que asume la postura de incomprendido, siempre se enfrenta a una disyuntiva, en cuanto a las relaciones íntimas se trata. O logra engañar a su interlocutor, en cuyo caso gana su aprobación, afecto e incluso su amor, o no consigue engañarlo. En caso de darse el primer caso, el interlocutor pierde el respeto del poeta y por lo tanto no puede ser el objeto amado; de darse el segundo, el interlocutor habrá visto a través de la farsa y en ningún caso podrá amar al poeta, llegando, incluso, a despreciarlo.

Esta situación en la que se pierde sin importar la opción, (catch-22 por recordar a Heller) vuelve a dejar al poeta en situación de víctima, que tanto disfruta, pero no sacia su deseo. Tarde o temprano, por auténticamente romántico que sea el poeta, tendrá que satisfacer su deseo incluso si esto significa, y caso siempre es así, sacrificar su retórica.

Una vez que esta situación se ha presentado, el poeta volverá a recurrir a su retórica, de alguna manera, incluso, intentará culpar a su víctima, escudándose en su espíritu libre, en su capacidad para entender del mundo más que los simples mortales, en su imposibilidad de cambiar. Esta actitud se torna arrogante como puede entenderse en el caso del *Himno a la belleza intelectual* (Shelley 1965), en donde solo el verdadero poeta pudo ver lo invisible, sentir lo imperceptible.

Por un instante ignore el lector los datos biográficos del poema y piense que los dos personajes que a continuación se mencionan no son Samuel Coleridge y Sara Flicker, sino la voz romántica del poeta y su amante Sara, cualquier Sara; concédame la gracia, por pura comodidad narrativa, de pensar que la pareja ha tenido un encuentro sexual y que, al término de este, el poeta ha salido a la veranda a contemplar el atardecer.

My pensive Sara! thy soft cheek reclined
Thus on mine arm, most soothing sweet it is
To sit beside our Cot, our Cot o'ergrown
With white-flower'd Jasmin, and the broad-leav'd Myrtle,
(Meet emblems they of Innocence and Love!)

(Coleridge 1982: 76)

En esta primera parte (que será probablemente, la de evidencia más débil, pero es necesario partir de alguna conjetura), hay ya un distanciamiento entre el poeta y su amante, pues se ve obligado o, al menos, así lo cree, a explicarle las cosas que ven. Esta explicación se hace evidente por el uso de los paréntesis, a la manera de comillas aéreas, y el uso de la palabra *meet*. Como se ha comentado, el poeta asume el control del

conocimiento y siente que debe explicarlo o traducirle esos símbolos a la mujer sentada a su lado.

And watch the clouds, that late were rich with light,
Slow saddening round, and mark the star of eve
Serenely brilliant (such should Wisdom be)
Shine opposite! How exquisite the scents
Snatch'd from yon bean-field!

(Coleridge 1982: 76)

Tras mostrarle el paisaje y mencionar la serenidad del resplandor de la estrella, acotando, por lo demás, que así debería ser la sabiduría, menciona el olor del campo de guisantes. Para muchos críticos esta es una muestra del amor por lo simple y lo natural; sin embargo, ante la descripción de sus fantasías que habrá más adelante, no puede menos que pensarse que se trata de un comentario de hartazgo, similar al que le produce el deseo satisfecho, un reproche hacia lo común y ordinario que le resulta todo ese espectáculo y su propia situación; situación a la que ha accedido voluntariamente para apaciguar su deseo.

and the world is hushed!
The stilly murmur of the distant Sea
Tells us of silence.

And that simplest Lute,
Placed length-ways in the clasping casement, hark!

(Coleridge 1982: 76)

Este pasaje recuerda inevitablemente a aquel verso tantas veces parodiado de Pablo Neruda “*Me gustas cuando callas porque estás como ausente*”. En un texto tan corto, tan económico, como lo es este poema, es necesario detenerse en un signo que aparece cuatro veces repetido en tan pocos versos: *hushed, stilly murmur, silence, hark*.

Posiblemente Sara esté tratando de hablar, de decir algo, de comunicarse con su amante tras haber hecho el amor, pero él está harto, no quiere oírla, le sugiere repetidas veces que es mejor el silencio.

How by the desultory breeze caress'd,
Like some coy maid half yielding to her lover,
It pours such sweet upbraiding, as must needs
Tempt to repeat the wrong! And now, its strings
Boldlier swept, the long sequacious notes
Over delicious surges sink and rise,

(Coleridge 1982: 76)

En este momento, el narrador compara la relación entre el viento y el arpa con aquella de dos amantes, sin embargo, aparece un concepto que comienza con la corroboración de las especulaciones aquí propuestas: “*la necesidad que tienta a repetir el mal*”, un mal delicioso, por lo demás.

Such a soft floating witchery of sound
As twilight Elfins make, when they at eve

Voyage on gentle gales from Fairy-Land,
Where Melodies round honey-dripping flowers,
Footless and wild, like birds of Paradise,
Nor pause, nor perch, hovering on untam'd wing!

(Coleridge 1982: 76)

Este pasaje podría aparecer algo oscuro a las interpretaciones que se decantan por el amor de lo simple, pues se separa de todo aquello que, en efecto, es natural y ordinario. Sin embargo encuentra su sentido en esta interpretación por partida doble, también de manera algo oscura, si se entiende que está llevando la conversación a los terrenos de la postura romántica: calla y escucha a los elfos. Por una parte está insistiendo en que debe escuchar, por tanto estar en silencio, y por la otra empieza a hablar en términos incomprensibles para ella. Esto último puede suponerse pues si ha tenido que explicarle los emblemas del amor y la belleza, no podrá de otra manera al hablar de la tierra de las hadas. Lo que corrobora su egoísmo, y su deseo de permanecer incomprendido, es que en este caso no hace un intento por explicarle, ni siquiera de la manera condescendiente como lo hace al principio del poema. Sirve esta oscuridad, esta confusión, esta perorata de hadas y elfos, para ocultar a Sara una frase muy críptica que dará fundamento a la lectura aquí propuesta.

O! the one Life within us and abroad,

(Coleridge 1982: 76)

He aquí la confesión. El lector acude a la revelación de la verdad del discurso del narrador aun cuando Sara no parece reaccionar. Esta frase corrobora la idea de que no está del todo a gusto con su situación actual, con su domesticación; que esa calma y la

aceptación de la cotidianeidad es aparente; que su mansedumbre es impostada. Reconoce que tiene dos vidas, una adentro y otra afuera; esta condición lo vuelve hipócrita, lo sabe y lo confiesa. Pero lejos de decirlo con ánimo de contrición, lo dice al desgaire casi como una condición de la cual debe estar orgulloso, y si no, al menos, no como algo de los que debe avergonzarse.

O! the one Life within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought, and joyance every where—
Methinks, it should have been impossible
Not to love all things in a world so fill'd;
Where the breeze warbles, and the mute still air
Is Music slumbering on her instrument.

(Coleridge 1982: 77-78)

El descarado se hace patente y habla con cierto desparpajo, hasta con emoción, de su propia dualidad y va un paso más adelante, se esconde una última confesión; es una confesión que habla de la infidelidad. Esta puede ser interpretada de dos maneras: directamente que ha sido infiel o, que de acuerdo con su naturaleza libre, poética *romántica*, tarde o temprano lo será.

Una de las características culturales del amor, en este caso del amor hacia el o la amante, es su carácter de negación. Esto es, si se ama, románticamente (y aquí se confunden los términos) a una persona no se ama a nadie más. En este sentido el amor y

la fidelidad van de la mano, pues al no amar a nadie más no se comparte el sentimiento. En este punto es necesario evitar entrar en discusiones acerca de la validez del concepto culturalmente hablando, si es cierto que no se puede amar a nadie más, si amor y deseo van juntos, si se puede amar a uno y desear a otro. Lo cierto es que, de acuerdo con la tradición en la cual se inscribe el poeta, no debe compartirse el sentimiento ni los actos que en consecuencia se deriven de él. Por lo tanto, si el poeta le confiesa a su amante que suele pensar que *“hubiera sido imposible no amar a todas las cosas en un mundo tan lleno”*, se está justificando en el caso de haberle sido infiel o está midiendo la reacción de Sara, avisando que es posible que le sea infiel en un futuro.

And thus, my Love! as on the midway slope
Of yonder hill I stretch my limbs at noon,
Whilst through my half-clos'd eye-lids I behold
The sunbeams dance, like diamonds, on the main.
And tranquil muse upon tranquillity;
Full many a thought uncall'd and undetain'd,
And many idle flitting phantasies,
Traverse my indolent and passive brain,
As wild and various as the random gales
That swell and flutter on this subject Lute!

(Coleridge 1988: 78)

A pesar de que el verso empieza dirigiéndose a Sara como *“mi Amor”* o *“mi Amada”*, deja claro que prefiere su soledad, que solo allí consigue la paz y tranquilidad que anhela. Al igual que el efecto causado por la repetición de las palabras alusivas al

silencio, la aliteración “[I] *tranquil muse upon tranquillity*”, pone de manifiesto que es un elemento digno de consideración interpretativa. En ese momento de reflexión quisiera ser dejado en paz, pero la presencia de Sara lo anima a seguir hablando de sí mismo y llega a compararse con el arpa. En esta equiparación del poeta con el instrumento, (relación que será comentada en el capítulo noveno), se desprende de toda responsabilidad, pues al no ser él más que un instrumento pasivo, no tiene control sobre los efectos que tal brisa intelectual, pueda propiciar. Esta comparación lo hace ver como inocente de tales pensamientos, y de los actos cometidos bajo su influencia.

And what if all of animated nature
Be but organic Harps diversely fram'd,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,
At once the Soul of each, and God of all?

(Coleridge 1988: 78)

En este punto parece que el poeta cruza una línea que a Sara no le hace ninguna gracia, pues ha ido muy lejos para desprenderse de toda culpa al pretender hacer de su condición una condición general, por un lado; por otro, al depositar en la abstracta brisa intelectual la responsabilidad de las acciones erráticas de los hombres y, por último, comete una herejía, casi, al establecer una correspondencia entre la brisa intelectual y Dios.

But thy more serious eye a mild reproof
Darts, O belovéd Woman! nor such thoughts

Dim and unhallow'd dost thou not reject,
And biddest me walk humbly with my God.
Meek Daughter in the family of Christ!
Well hast thou said and holily disprais'd
These shapings of the unregenerate mind;
Bubbles that glitter as they rise and break
On vain Philosophy's aye-babbling spring.
For never guiltless may I speak of him,
The Incomprehensible! save when with awe
I praise him, and with Faith that inly feels;
Who with his saving mercies healéd me,
A sinful and most miserable man,
Wilder'd and dark, and gave me to possess
Peace, and this Cot, and thee, heart-honour'd Maid!

(Coleridge 1988: 78)

Ante el reproche de Sara, el poeta da un paso atrás, parece disculparse e incluso hace un intento, acaso exitoso, por apaciguar a Sara. No obstante, en esta disculpa se esconde otro reproche, pues le dice que estos pensamientos no son del todo ajenos a ella, pero que al ser una “*mansa hija de la familia de Cristo*” es su deber conducirlo de nuevo al redil. Con esto no solo le critica su mansedumbre y su obediencia, sino que sugiere que ella no está siendo del todo honesta. Inmediatamente se castiga así mismo llamándose miserable, poseedor de una vana filosofía y de una mente no regenerada, sin embargo, siguiendo la línea interpretativa que hasta aquí se ha perseguido, no puede menos que parecer un comentario irónico, pues ha expuesto su teoría y se siente a gusto con ella.

De alguna manera, ahora, los últimos versos, de falso agradecimiento, suenan llenos de desprecio, de amargura y de hartazgo.

II. Wordsworth.



Figura 1
Vista de la abadía de Tintern

Sobre el poema “Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey” de William Wordsworth se han escrito muchas páginas. Las interpretaciones se centran, básicamente en tres objetivos aunque en múltiples ocasiones estos se sobreponen, unos sobre otros, haciendo de la interpretación una de esas mezclas que a lo largo de esta tesis se pretenderá evitar. La interpretación más prosaica y, la más extendida, se limita a describir lo que cuenta el poema sin mayores interpretaciones simbólicas reales. Al recordar sus días de juventud, Wordsworth se lamenta por no poder describir acertadamente lo que era entonces, y recuerda que la Abadía y sus alrededores eran una mezcla de sentimiento y pasión que no estaba contaminada por la madurez y el conocimiento del mundo (entendido este como el conjunto de dolor, apatía y cinismo que la edad aportan). Sin embargo el narrador se esfuerza en decir que la edad y la misma sabiduría compensan por aquello de inocencia que se ha perdido. Esa compensación se da al haber adquirido un sentido profundo del entendimiento de la

naturaleza, y para alguno autores aquí se encontrará ya sea un panteísmo, una teleología o, incluso, una compenetración del poeta con Dios (Beatty 1922, Barth 2003). Frente a esta interpretación, desde el principio ya podría presentarse una objeción al indicar que la mención a la abadía podría tener algún significado en sí mismo y el hecho de que en el poema no se mencione ni una sola vez puede ser significativo. En realidad habría que reflexionar por qué las “líneas” no están escritas en la misma abadía sino “unas millas más arriba”.

El segundo objetivo se centra, principalmente, en comentar el origen del poema, las circunstancias específicas del viaje y la compañía que llevaba; esta lectura no precisa de bibliografía crítica, pues existe la documentación necesaria para verificar que, en efecto, Wordsworth visitó la zona descrita con su hermana y los críticos se congratulan al corroborar que aquel dato biográfico, que aparece como apéndice al título, es verdadero. Se llega al éxtasis cuando encuentran, hacia el final del poema, las líneas “thou my dearest Friend, My dear, dear Friend” (Wordsworth 2001: 337) que inmediatamente asociarán a la hermana Dorothy. En este tipo de lecturas suele incluirse un comentario acerca de la visita anterior que Wordsworth hizo al lugar ¡cinco años antes! Se encontrará, también, algún dato que hable sobre la historia personal de Wordsworth e incluso algún dato sobre la historia británica, o mundial, que acaso justifique una propuesta acerca de la importancia de las primeras líneas del poema.

El tercer camino que suele tomarse se refiere a los elementos formales, la forma como está compuesto el poema, si es una oda o, en efecto, es un poema conversacional; si la ubicación en el volumen de *Lyrical Ballads* (Coleridge & Wordsworth 2001) es intencionada, si se escribió *ex profeso* para dicha publicación o no. Estos elementos en

nada contribuyen al análisis que aquí se propone. No obstante, habrá de saber el lector que no en todos los casos se deprecia dicha aproximación, es tan solo que se utilizará únicamente en la medida en que aporte alguna luz que ayude a lidiar con los elementos interpretativos del poema o relato en cuestión, como será el caso del capítulo *Parallel Deaths* de la presente tesis.

Un cuarto objetivo se abre con la interpretación que aquí se propone. Una interpretación que no como adorador de la Naturaleza en su sentido metafísico, con N mayúscula, como ente Divino, sino adorador de la naturaleza en el sentido más físico posible. Ténganse en cuenta el comentario sobre Blake, o la forma como Coleridge, de forma tal vez, más evidente, habla del deseo. Si en una segunda lectura, después de entendidas y, por qué no, descartadas las interpretaciones iniciales, se lee el poema como algo de malicia, se podrán apreciar unos giros inesperados y, acaso, más interesantes en la narración de Wordsworth.

En el caso de “*Tintern Abbey*,” las referencias son más elaboradas, si se quiere, que las de Coleridge. Es necesario por pedirle al lector, de nuevo, que olvide o haga caso omiso, de las referencias biográficas pues en este caso no hacen más que enturbiar la lectura del poema. Es necesario considerar la posibilidad de que tal vez la palabra *Friend*, con mayúscula, e incluso la palabra *Sister*, también con mayúscula, no hagan referencia a la hermana de Wordsworth. De lo contrario si se sostiene la interpretación que aquí se presenta, podría el lector encontrarse ante el incesto. Aunque esa tal vez, quizás, también sea una lectura posible.

Five years have passed; five summers, with the length
Of five long winters! and again I hear
These waters, rolling from their mountain-springs
With a sweet inland murmur. Once again
Do I behold these steep and lofty cliffs,
Which on a wild secluded scene impress
Thoughts of more deep seclusion; and connect
The landscape with the quiet of the sky.
The day is come when I again repose
Here, under this dark sycamore, and view
These plots of cottage-ground, these orchard-tufts,
Which, at this season, with their unripe fruits,
Among the woods and copses lose themselves,
Nor, with their green and simple hue, disturb
The wild green landscape. Once again I see
These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
Of sportive wood run wild; these pastoral farms
Green to the very door; and wreathes of smoke
Sent up, in silence, from among the trees,
With some uncertain notice, as might seem,
Of vagrant dwellers in the houseless woods,
Or of some hermit's cave, where by his fire
The hermit sits alone.

(Wordsworth 2001: 330)

La primera parte no ofrece mayores variaciones, en esta interpretación, a aquellas más conocidas y reputadas que hablan del poeta de la naturaleza. Más allá de la exageración, ya comentada en la retórica de la vida, que supone el sufrimiento desmedido infligido en el poeta por el paso del tiempo, tanto por irrecuperable como por la duración del lapso transcurrido, no es preciso detenerse en comentarios que corroboran el viaje de Wordsworth a las riberas del Wye. Tal vez un momento, constituido por los últimos tres versos de esta primera parte, se hace imprescindible. Se trata de una reflexión que establece una conexión con el poema de Coleridge; de la misma manera como el poeta del "*Arpa*" añora la soledad reflexiva en las montañas, el poeta de "*Tintern Abbey*", se desvía de su curso narrativo para propiciar una relación con el ermitaño que se sienta en soledad.

Though absent long,
These forms of beauty have not been to me,
As is a landscape to a blind man's eye:
But oft, in lonely rooms, and mid the din
Of towns and cities, I have owed to them,
In hours of weariness, sensations sweet,
Felt in the blood, and felt along the heart,
And passing even into my purer mind
With tranquil restoration: -- feelings too
Of unremembered pleasure; such, perhaps,
As may have had no trivial influence
On that best portion of a good man's life;
His little, nameless, unremembered acts

Of kindness and of love. Nor less, I trust,
To them I may have owed another gift,
Of aspect more sublime; that blessed mood,
In which the burthen of the mystery,
In which the heavy and the weary weight
Of all this unintelligible world
Is lightened -- that serene and blessed mood,
In which the affections gently lead us on,
Until, the breath of this corporeal frame,
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.

(Wordsworth 2001: 332)

La reflexión con la que empieza este apartado habla directamente de la memoria, habla de los recuerdos que le son tan queridos. Sin embargo, estos recuerdos aparecen en las noches, en habitaciones vacías, en las horas de fatiga, para procurarle satisfacción. ¿De qué recuerdos se trata? Ante la lectura naturalista del poema, es fácil encontrar la respuesta en los paisajes que se oponen a las ciudades industrializadas que tanto desprecian los románticos. Sin embargo, hay una pequeña distinción en la naturaleza de los recuerdos que acaso apunte a una dirección distinta. Están aquellos pequeños actos de amor sin nombre y sin memoria, que no deben tener relevancia en la vida de un

hombre bueno y aquellos que se deben a un regalo más significativo y que aligeran el peso del fatigoso mundo. Unos son de placer no recordado, otros son de carácter sublime. Al parecer lo que el narrador está recordando, son actos de placer físico, que evoca en su soledad citadina y en cuya recreación se entretiene para procurarse autosatisfacción. Los actos de naturaleza sublime son descritos como un alivio que asemeja al orgasmo, el peso se aligera, y llega a la claridad a “*ese estado de serenidad y bendición*”; pero no menos placenteros le resultan los otros casos, los pequeños y sin nombre, que producen “*dulces sensaciones en la sangre y el corazón*”. Si se acepta esta conjetura, aquella que propone, tanto los actos bondadosos si memoria como el regalo de carácter sublime, como encuentros íntimos, podrá apreciarse el resto del poema como una confirmación de que el pasado que añora el poeta es un pasado de carácter sexual.

If this

Be but a vain belief, yet, oh! how oft,
In darkness, and amid the many shapes
Of joyless day-lights; when the fretful stir
Unprofitable, and the fever of the world,
Have hung upon the beatings of my heart,
How oft, in spirit, have I turned to thee
O sylvan Wye! Thou wanderer through the wood
How often has my spirit turned to thee!

(Wordsworth 2001; 332)

Esta reflexión, a pesar de distraer la atención del interprete al mencionar, de nuevo, el río como elemento de la naturaleza, confirma la idea de que en la oscuridad de la ciudad el poeta recurre a lo que llama “*impaciente agitación sin beneficio*”. La astucia, para esconder su propósito, consiste, tal vez, no solo en metaforizar sus *actos de amor* como fenómenos naturales, sino en aunar en una hipálage, el entorno natural en donde ocurrieron dichos encuentros. De esta forma se escinde el significado sexual, si lo hubiere, del poema y permite la declaración de inocencia en caso de acusación.

And now, with gleams of half-extinguished thought,
With many recognitions dim and faint,
And somewhat of a sad perplexity,
The picture of the mind revives again:
While here I stand, not only with the sense
Of present pleasure, but with pleasing thoughts
That in this moment there is life and food
For future years.

(Wordsworth 2001: 334)

En esta estrofa se habla, una vez más, del recuerdo de los placeres pasados pero se revela la existencia de un placer presente. El uso de la sinécdoque ha sido reiterativo al equiparar el placer con “aquello que se lo proporciona”, esta superposición de figuras retóricas es lo que hace difícil discernir el oscuro entramado del poema. Es aquí donde se evidencia que se está dirigiendo a alguien, o se refiere a alguien, que suele inferirse, que se trata de su hermana. Es posible que no sea así.

And so I dare to hope
Though changed, no doubt, from what I was, when first
I came among these hills; when like a roe
I bounded o'er the mountains, by the sides
Of the deep rivers, and the lonely streams,
Wherever nature led; more like a man
Flying from something that he dreads, than one
Who sought the thing he loved. For nature then
(The coarser pleasures of my boyish days,
And their glad animal movements all gone by,)
To me was all in all. -- I cannot paint
What then I was, The sounding cataract
Haunted me like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to me
An appetite: a feeling and a love,
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, or any interest
Unborrowed from the eye. -

(Wordsworth 2001: 334)

Ahora la metáfora se hace más evidente, el joven comparado con el gamo; el afán con que se persiguen aquello que se desea; la inmadurez que acaso ahora explique por qué cinco años son tan relevantes; los hoscos o groseros placeres de la juventud; los movimientos animales ya agotados que acaparaban todo su interés. En la segunda parte,

quizás hilando muy delgado, puede leerse en las descripciones naturales alegorías de elementos sexuales, siendo las más evidentes, tal vez, el “*bosque oscuro y profundo*” y la “*catarata ruidosa*”.

- That time is past,
And all its aching joys are now no more,
And all its dizzy raptures. Not for this
Faint I, nor mourn nor murmur: other gifts
Have followed, for such loss, I would believe,
Abundant recompence. For I have learned
To look on nature, not as in the hour
Of thoughtless youth, but hearing oftentimes
The still, sad music of humanity,
Not harsh or grating, though of ample power
To chasten and subdue. And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean, and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man,
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things.

(Wordsworth 2001: 334-336)

Llega el momento de la madurez, la aceptación de que el tiempo febril ha pasado. Y dice que a pesar de haber perdido todo aquello, los “*mareantes arrebatos*” o las “*alegrías dolorosas*”, ha recibido abundante recompensa. Sin embargo, esto que ahora describe como recompensa no parece ser algo bueno, no parece, en lo más mínimo, compensar por aquello tan fantástico que ha descrito hasta ahora. Esta aceptación de su destino, de su serenidad, recuerda claramente a la reflexión final del “*Arpa*”, en donde parece haber más sarcasmo que verdadera alegría o agradecimiento. ¿Es posible que se haya asentado, incluso casado, y lamente su libertad perdida? ¿Es posible que, a pesar de estar comprometido, se entregue habitualmente a los devaneos juveniles? ¿Es posible que este encuentro, disfrazado de naturaleza y amparado bajo la afirmación de la presencia de su hermana, se trate de un encuentro ilícito? Pero si, acaso, la relación apareciere de forma muy débil, se hace una referencia indiscutible al poema de Coleridge, cuando cuenta haber “*sentido una presencia que lo perturba con alegría*” un “*movimiento y un espíritu que mueve a toda cosa pensante*”. Esta es una clara alusión a la brisa intelectual, aquella que le otorgaba patente de corso para su infidelidad.

Therefore am I still

A lover of the meadows and the woods,

And mountains; and of all that we behold

From this green earth; of all the mighty world

Of eye and ear, both what they half-create,

This line has a close resemblance to an admirable line of Young,

the exact expression of which I cannot recollect.

And what perceive; well pleased to recognize

In nature and the language of the sense,
The anchor of my purest thoughts, the nurse,
The guide, the guardian of my heart, and soul
Of all my moral being.

(Wordsworth 2001: 336)

En un momento de descaro o de profunda honestidad, se confiesa a sí mismo como amante de todo aquello que ha dicho anteriormente que ha superado. Y también, a la manera del narrador del “*Arpa*”, reconoce que todos aquellos sentimientos, procurados por los sentidos, por imperfectos que estos sean, constituyen su brújula moral. Al margen de la interpretación que se ofrece, puede apreciarse un guiño a Descartes: “*toda cosa pensante*” (*Res pensante*), empezar la idea con las palabras *Therefore, am, I*, (Therefore I am) y la referencia a la poca fiabilidad que los sentidos ofrecen acerca del mundo real, acaso no son accidentales.

Nor, perchance,
If I were not thus taught, Should I the more
Suffer my genial spirits to decay:
For thou art with me, here, upon the banks
Of this fair river; thou, my dearest Friend,
My dear, dear Friend, and in thy voice I catch
The language of my former heart, and read
My former pleasures in the shooting lights
Of thy wild eyes. Oh! yet a little while
May I behold in thee what I was once,

My dear, dear Sister! And this prayer I make,
Knowing that Nature never did betray

The heart that loved her; 'tis her privilege,
Through all the years of this our life, to lead
From joy to joy: for she can so inform
The mind that is within us, so impress
With quietness and beauty, and so feed
With lofty thoughts, that neither evil tongues,
Rash judgments, nor the sneers of selfish men,
Nor greetings where no kindness is, nor all
The dreary intercourse of daily life,
Shall e'er prevail against us, or disturb
Our cheerful faith that all which we behold
Is full of blessings.

(Wordsworth 2001: 336-338)

En este punto el lector que haya seguido esta línea de interpretación se enfrenta a una disyuntiva: creer que la palabra Hermana se refiere, efectivamente a la hermana del narrador, o que se usa en un sentido más, podría decirse, ecuménico. La lectura que aquí se ofrece opta por la segunda opción pero no descarta que la primera sea posible.

En el segmento anterior ya la conversación se hace del todo manifiesta y dirigiéndose a su amiga, se hace evidente que hay algo mal en lo que están haciendo. Por una parte, trata de justificar el hecho de que estos sentimientos son correctos, en caso de serlo no

habría necesidad de justificarlos. También encuentra en ella sus antiguos placeres, aquellos que ha tildado de groseros e inmaduros. Se escuda en la naturaleza, aquella que permite los lances propiciados por el deseo y les permite ir de alegría en alegría, de placer en placer. Por estas intermitencias se esperan juicios y reproches que aconseja el narrador desoír.

Therefore let the moon
Shine on thee in thy solitary walk;
And let the misty mountain winds be free
To blow against thee: and in after years,
When these wild ecstasies shall be matured
Into a sober pleasure, when thy mind
Shall be a mansion for all lovely forms,
Thy memory be as a dwelling-place
For all sweet sounds and harmonies; Oh! then,
If solitude, or fear, or pain, or grief,
Should be thy portion, with what healing thoughts
Of tender joy wilt thou remember me,
And these my exhortations! Nor, perchance,
If I should be, where I no more can hear
Thy voice, nor catch from thy wild eyes these gleams
Of past existence, wilt thou then forget
That on the banks of this delightful stream
We stood together; And that I, so long
A worshipper of Nature, hither came,

Unwearied in that service: rather say
With warmer love, oh! with far deeper zeal
Of holier love. Now wilt thou then forget,
That after many wanderings, many years
Of absence, these steep woods and lofty cliffs,
And this green pastoral landscape, were to me
More dear, both for themselves, and for thy sake

(Wordsworth 2001: 338)

El narrador aconseja a su amiga abandonarse a los placeres que recuerda de su juventud y le augura buena ventura si decide obrar de forma irresponsable y despreocupada. También le dice que le serán gratos aquellos recuerdos en su vejez y dice, de manera oscura y melancólica que de encontrarse, en un futuro, desesperada y triste, tal vez como él mismo cuando está en la ciudad, entonces recuerde estos momentos que le procurarán alegría y solaz. Ahora habrá que ofrecer una resolución a las dos posibilidades.

De tratarse de una amiga, de una amante, pareciera como si el narrador estuviera, con ánimo de seducirla, tratando de convencerla de que es correcto sucumbir a la pasión. También, de manera, arrogante, le dice que si en el futuro, su vida es desolada y triste, podrá recordar aquello que han hecho, que allí estuvo con él. Le dice que ha sido adorador de esa Naturaleza, y militante, y que ese paisaje le es ahora más precioso por causa de ella.

De tratarse de la segunda opción y sin incurrir en especulaciones acerca del incesto, podría tratarse de un narrador, (y esto en nada altera la lectura que hasta ahora se ha hecho), que le ofrece consejos a su hermana conminándola a ser libre, a tener amantes y despreocupadamente haga caso omiso de los juicios y modas de la sociedad. De ser esta opción, no deja de ser extraño que un hermano le confíe a su acompañante aquello que hace en la oscuridad de la ciudad y que, además, le aconseje crear recuerdos que le permitan ella hacer lo mismo en el futuro. Por último tampoco es muy convincente que le diga que en esos momentos de tormentos futuros que le augura, piense en él en relación a estos placeres juveniles.

III. Keats.

También vendían fotos de personas desnudas para que uno se las pudiera llevar a casa. Las fotos eran mucho más tráfamadóricas que el cine, ya que podían mirarse en cualquier momento y sin que se alterara su imagen. Dentro de veinte años las muchachas allí representadas aún estarían jóvenes y sonrientes, o quizá simplemente mirarían con expresión estúpida, con sus piernas abiertas de par en par.

(Vonnegut 1991) Matadero Cinco. Anagrama, Barcelona 1991

Para terminar quisiera hacer una breve referencia, de la misma manera que al principio del capítulo, al poema “Ode on a Grecian Urn” (Keats 1970). Este poema no requiere un análisis tan exhaustivo pues, al menos en cuanto al deseo se refiere, es mucho más claro. Las primeras críticas del poema no se hacen esperar.

Mr Keats displays no great nicety in his selection of images. According to the tenets of that school of poetry which he belongs, he thinks that any thing or object in nature is a fit material on which the poet may work; forgetting that poetry has a nature of its own, and that it is the destruction of its essence to level its high being with the triteness of every-day life. Can there be a more pointes concetto than this address to the Piping Shepherds on a Grecian Urn?

Heard melodies are sweet, but those unheard

Are sweeter: therefore, ye soft pipes, play on;

Not to the sensual ear, but, more endear'd,

Pipe to the spirit ditties of no tone:

But it would be irksome to point out all the instances of this kind which are to found in Mr. K.s' compositions. (Matthews 1971: 162)

Como puede apreciarse, esta crítica está dirigida a las imágenes pastoriles que, no podría ser de otra manera, decoran la urna. Sin embrago, parece que el crítico no capta el sentido de la música no oída. Esta melodía hace referencia a la música ideal, a la música arquetípica. En otro comentario, la crítica persiste, y sigue sin atender al verdadero objetivo a que el narrador está persiguiendo.

...Mr Keats, seemingly can't think or write of scarcely anything else than the 'happy pieties' of Paganism. A Grecian Urn throws him into an ecstasy; its 'silent form,' he says, 'doth tease us out of thought as doth Eternity,' –a very happy description of the bewildering effect which such subjects have at least had upon his own mind; and his fancy having thus got the better of his reason, we are the less surprised at the oracle which the Urn is made to utter:

'Beauty is truth, truth beauty,' - that is all

Ye know on earth, and all ye need to know.

That is, all that Mr. Keats knows or cares to know. –But till he knows much more than this, he will never write verses fit to live. (Matthews 1971: 237)

Aquello que no logran ver los críticos en los dos comentarios anteriores es la insistencia del narrador en referirse a la doctrina platónica. No es el interés de este comentario demorarse en el tema pero es preciso anotar que el poema de Keats es más sesgado, pero más directo, que los poemas anteriores. Es sesgado pues utiliza la doctrina de los arquetipos platónicos a su antojo para establecer una cierta tautología. Establece una relación directa entre la verdad y la belleza, que proviene de la afirmación de que todo lo verdadero es bello por definición arquetípica. La verdad es belleza porque ES y todo aquello que compone el SER es verdadero pues el SER es lo único real, lo único ingénito, inmortal, inmutable y simple: todo lo demás es una ilusión. El truco es doble y consiste, en primera instancia, en establecer que si la verdad es bella, lo bello debe ser verdad (en término absolutos) y en segunda, que al haber establecido una relación similar anteriormente, aquella que equipara la belleza con el deseo, entonces el deseo es verdad y la verdad deseo. Sin embargo la crítica insiste en esquivar el punto:

In originality Keats has seldom been surpassed. His works “rise like an exhalation.” His language has been formed on false system; but ere he died, was clarifying itself from its more glaring faults, and becoming copious, clear, and select. He seems to have been averse to all speculative thought, and his only creed, we fear, was expressed in the words-

'Beauty is truth, -truth beauty.

His great defect lay in the want, not of a man-like soul or spirit, but of a man-like constitution. His genius lay in his body like sun-fire in a dewdrop, at once beautifying and burning it up. (Gilfillan 1971: 306)

Siguen los comentarios personales acerca de la vida del poeta según los cuales se deshumaniza a Keats, pero en una tesis como esta no se considera relevante. Lo que sigue dice que Keats quería ser parte del panteón de los poetas ingleses y el autor lo ratifica y contradice lo que dicen las citas anteriores.

The same wonderful artistic sense is exhibited in the 'Eve of St Agnes'. It is rich in colour as the stained window of a Gothic cathedral, and every verse bursts into picturesque and graceful fancies; yet all this abundance is so subdued and harmonized in such wonderful keeping with the story and the medieval period, as to render in a perfect chrysolite -a precious gem of art. [...] Perhaps the most exquisite specimen of Keats's poetry is the 'Ode to the Grecian Urn'; it breathes the very spirit of antiquity, -eternal beauty and eternal repose. [...] Lord Jeffrey [...] remarks, that 'Edymion is, in truth, at least as full of genius as absurdity;' (Smith, Alexander 1971: 367)

Una vez sobrepasadas las críticas al escritor, es necesario concentrarse en la narración del poeta, la urna es también un símbolo en sí misma,



Figura 2
Urna griega dibujada por Keats

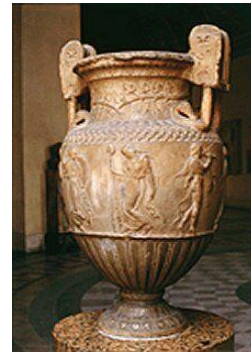


Figura 3
Vista de una urna griega

no solamente porque hace referencia a los ritos paganos o a la primavera que se convertirá en símbolo romántico hasta que Eliot decide des-romantizarla en “The Wasteland”, sino porque allí está atrapado el deseo, aquel que produce frustración, el deseo no satisfecho, el mismo al que también hará referencia Eliot en “Ash-Wednesday”.

Bold lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal - yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

(Keats 1970: 512)

La urna estática e inviolada, que desde el principio hace referencia a los arquetipos, no solo en su mención directa a los dioses de Arcadia, sino en la pureza de su descripción, le ofrece al amante una seguridad: la del deseo no satisfecho. Pero a cambio, dirá el narrador, le dejará ser para siempre amante, para siempre feliz. Las relaciones que aquí se establecen le dicen al amante, y al lector, que será siempre bella porque siempre será joven. La juventud es belleza. Por el hecho de ser siempre bella, él siempre la amará. Esto es, solo puede amarse lo bello, solo puede amarse lo joven. En la vejez no hay

belleza, en la vejez no hay amor. Ese es el tipo de razonamiento transitivo que el autor ofrece.

More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.

(Keats 1970: 512)

El amor será eterno siempre y cuando el deseo no se satisfaga. Esto es, de la misma manera que en “El Libro de Thel”, solo puede subsistir si no se cumple. Lo único que deja el deseo satisfecho es, como dice el verso, “*La frente ardiente y la lengua abrasada*”. La línea argumental de los cuatro poemas es el deseo, un deseo que mueve al hombre más allá de sus propias convicciones morales, sustituyéndolas, incluso, en algunos casos. En Blake se ve melancolía, en Coleridge y Wordsworth algo de reparo y hasta cierto remordimiento amargo, pero en Keats ya no hay enmienda moral, ya no hay reservas.

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garlands drest?

(Keats 1970: 513)

Tal vez la única duda que despierta tan descarado poema, es saber si al hablar del sacrificio se está refiriendo, también, al matrimonio, si el altar significa lo mismo y en el caso de los hombres románticos representa la muerte de la libertad; ¿acaso el narrador está comparando a la novia con una ternera?

Brevísima aproximación filosófica II

(Empirismo)

I. El sueño de Locke.

Por ejemplo, creo que una objeción insalvable a la filosofía de Locke (si acaso hiciera falta) es que, aunque el autor paseó su garganta por el mundo durante setenta y dos años, nadie condescendió nunca a cortársela.

Thomas DeQuincey. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes.*

El romanticismo es el empirismo de los sentidos; se ha dicho con anterioridad que la máxima *spontaneous overflow of powerful feelings*, no es factible dado que su sustrato adolece de comunicabilidad. Antes de comentar las variaciones que Locke propone como reflexión sobre el lenguaje, es necesario recordar que las discusiones nominalistas acerca del lenguaje encuentran a su vez origen en una teoría referencial del lenguaje y, aunque la teoría de Locke descende claramente de estas discusiones, también es cierto que él tiene en mente que su propuesta debe ser también referencial, lo cual es evidente dado su carácter empirista.

a) Comentario sobre el nominalismo.

El racionalismo ha sido como el clasicismo filosófico, siempre se vuelve a él. Uno de los problemas que, acaso sea preciso considerar en primer lugar, es aquel que se deriva de la oposición de los particulares frente a los universales. Los particulares son los

nombres de las cosas, por así decirlo; cada cosa individual. Los universales, por otra parte, son lo general que se predica de las cosas; los géneros, las especies. Son las abstracciones de lo que es común a las cosas. El racionalismo habla de los universales *in Re*, esto es, que los universales están en las cosas, o lo que es igual, las cosas contienen los universales; por ejemplo, en cada hombre está la naturaleza humana. Es una ontología de esencias. Para los nominalistas, los universales están *ante Re*, esto es, que no existen en las cosas, únicamente en el lenguaje. Defendían que cada cosa debería tener un nombre propio para poder referirse a ella. Los nominalistas más destacados, en retroceso cronológico, fueron: Guillermo de Occam, Abelardo y Roscelino. Este último fue perseguido por la Iglesia, ya que fue el más radical de todos ellos. ¿Qué tiene que ver una cosa con la otra? Roscelino sostenía que los universales no apuntaban a nada, que eran *flatus vocis*, esto es, que eran voces vacías, que no significaban nada y que, por lo tanto, eran solo ruidos. La Iglesia lo persiguió porque, por ejemplo, si se presta atención a lo que significa la Santísima Trinidad, se advierte que son tres nombres para un solo particular y que, a su vez, es un universal que se refiere a lo común de tres particulares. Decir que la Santísima Trinidad era una voz vacía merecía la hoguera. No debe perderse de vista pues, que, según esta teoría, los universales son *flatus vocis*.

b) Teoría referencial del lenguaje.

Para hacer referencia a ese tipo de lenguaje a través del capítulo, habrá que elegir, como presupuesto y arbitrariamente, una teoría referencial del lenguaje: la que propone San Agustín, por ejemplo. Analizadas bajo otras teorías lingüísticas, las propuestas seguramente quedarían invalidadas; pero, así mismo, quedaría invalidada la de Locke. Es preciso solicitar la indulgencia del lector para que acepte esta teoría como ejemplo. La conclusión última de la teoría propuesta es demostrar la insuficiencia del lenguaje.

Locke nota esa insuficiencia y es ese desperfecto lo que pretende resolver; por eso es interesante la estructura del argumento.

El lenguaje está compuesto de signos que hacen referencia a objetos conocidos sensiblemente. El mundo existe, y existe antes del lenguaje. El hombre lo que hace es nombrar ese mundo³. El sonido de las palabras es tan solo un efecto acústico que se asocia con una imagen. La palabra “madre”, por ejemplo, es un sonido que se asocia con la persona que aparece cuando se pronuncia la palabra “madre”. Pero debe conocerse de antemano a esa persona, de lo contrario, la palabra no tendría sentido alguno. Hay que establecer una diferencia entre la palabra y lo que esta significa, puesto que la palabra hiere el oído y el signo excita una imagen en el espíritu; esa imagen es lo que ha dejado lo representado en el espíritu. Esto es, en el caso de “madre”, existe la palabra, existe lo que se entiende cuando se oye y existe la persona que responde a ese nombre. Por lo tanto, es imposible que la palabra enseñe algo dado que debe conocerse a qué se hace referencia de antemano para que cobre significado. De lo contrario, no haría más que herir los oídos. Como el lenguaje se aprende por el hecho de vincular las cosas que se ven con los efectos acústicos que los mayores usan cuando se refieren a ellos, es imposible que el lenguaje, que es cadena de signos, enseñe algo; o bien recuerda algo que ya existe en la memoria, o bien ilumina algún oscuro seno del espíritu en donde ya existe lo referido, y que se ignoraba que allí estaba⁴. Así se tiene que el lenguaje solo se refiere a lo que es, no a lo que no es, puesto que lo que no es carece de referente. Cuando se entiende un lenguaje es porque se conocen de antemano los

³ En la tradición judeo-cristiana ocurre al contrario, primero existe la palabra y por medio de esta se crea el mundo sensible.

⁴ Con esta última posibilidad, San Agustín pretende salvar el escollo que presentan las palabras de carácter sagrado, por ejemplo la palabra Dios.

referentes que corresponden con los efectos (acústicos si se trata de la lengua, de otra naturaleza si es un lenguaje no verbal) del lenguaje del que se trate.

c) El sueño de Locke.

Locke intentó inventar o, por lo menos, lo soñó, un lenguaje de particulares. Un lenguaje en donde no existieran universales, ya que estos se prestan para ambigüedades. Él estaba haciendo filosofía y notaba que el lenguaje lo limitaba. Quiso, entonces, proponer uno que no fuera tan limitante, ni tan limitado. Si cada cosa tiene su nombre, entonces el hombre sabría exactamente a qué se está refiriendo cada palabra y así no habría dudas acerca de los significados (es imposible no percibir en el afán de Locke una evocación clara al Cratilo de Platón).

[Es necesario] que el hombre pudiera ser capaz de usar esos sonidos como signos de concepciones internas, y de poderlos establecer como señales de las ideas alojadas en su mente, a fin de que éstas pudieran ser conocidas por otros hombres. (Locke 1956: 391).

El objetivo principal del lenguaje es el de representar la realidad, entonces Locke decide que la manera como más acertadamente se puede representar la realidad, es nombrando cada cosa particularmente:

No basta para la perfección del lenguaje que los sonidos puedan convertirse en signos de ideas, a no ser que esos signos puedan usarse de tal modo que sean comprensivos de varias cosas particulares, porque la multiplicación de las palabras habría sumido en confusión su utilidad, si hubiera sido necesario que

cada cosa particular precisara de un nombre distinto para ser significada (Locke 1956: 395).

Dos objeciones inmediatas saltan a la vista. La primera es que asignar a cada objeto particular su propio nombre equivaldría a tener el mismo número palabras que número de objetos; la ironía de Swift, de alguna forma, ya había dado cuerpo a esta objeción. Aunque es muy posible que Locke conociera el texto de Swift, también cabe entretener la posibilidad de que esta misma parodia, y las otras que los viajes de Gulliver aportan, hayan servido como inspiración a estas especulaciones acerca del lenguaje. Hela aquí:

The other project was a scheme for entirely abolishing all words whatsoever; and this was urged as a great advantage in point of health as well as brevity. For it is plain that every word we speak is in some degree a diminution of our lungs by corrosion, and consequently contributes to the shortening of our lives. An expedient was therefore offered, that since words are only names for *things*, it would be more convenient for all men to carry about them such things as were necessary to express the particular business they are to discourse on. And this invention would certainly have taken place, to the great ease as well as health of the subject, if the women, in conjunction with the vulgar and illiterate, had not threaten to raise a rebellion, unless they might be allowed the liberty to speak with their tongues, after the manner of their ancestors; such constant irreconcilable enemies to science are the common people. However, many of the most learned and wise adhere to the new scheme of expressing themselves by things, which hath only this inconvenience attending it, that if a man's business be very great, and of various kinds, he must be obliged in proportion to carry a

greater bundle of things upon his back, unless he can afford one or two strong servants to attend him. I have often beheld two of those sages almost sinking under the weight of their packs, like pedlars among us; who, when they met in the streets, would lay down their loads, open their sacks, and hold conversation for an hour together; then put up their implements, help each other to resume their burthens, and take their leave.

But for short conversations a man may carry implements in his pockets and under his arms, enough to supply him, and his house he cannot be at a loss: therefore the room where company meet who practice this art, is full of all things ready at hand, requisite to furnish matter for this kind of artificial converse.

Another great advantage proposed by this invention was that it would serve as an universal language to be understood in all civilized nations, whose goods and utensils are generally of the same kind, or nearly resembling, so that their uses might be easily comprehended. And thus ambassadors would be qualified to treat with foreign princes or ministers of state, to whose tongues they were utter strangers. (Swift, 1994: 203-204)

En este punto Locke ya empieza a advertir la imposibilidad de dicho lenguaje porque crearía confusión, lo que es contrario al propósito del lenguaje. Lo que lo lleva a enunciar su propia objeción: *“En vano los hombres amontonarían nombres de cosas particulares, que en nada les servirían para comunicar pensamientos”* (Locke 1956: 399). ¿Por qué sería inútil? Recuérdese que Locke es un empirista y por lo tanto los nombres particulares que un individuo decida adjudicar, uno cualquiera, son nombres de sus percepciones privativas. Si cada hombre nombra sus percepciones de manera

particular se crearían tantos idiomas como sujetos. Ni siquiera las palabras mismas enunciadas por mí, tendrían sentido para quienes no hayan compartido mi percepción. Por otra parte, a la objeción de que en un consenso se podrían establecer conexiones, por ejemplo, si hubiera un libro en la mesa y uno ha decidido llamarlo “libro”, otro “book” y un tercero “livre”, no podría establecerse la conexión entre lo que significa ya que nunca nadie podría garantizar que las percepciones se correspondan unas con otras, porque uno no puede saber qué es lo que el otro percibe.

Es imposible que cada cosa particular pueda tener un nombre peculiar distinto. Porque como la significación y el uso de las palabras dependen de aquella conexión que la mente establece entre sus ideas y los sonidos que emplea como signos de ellas, es necesario que, al aplicar los nombres a las cosas, la mente tenga ideas distintas de las cosas, y que también retenga el nombre el nombre particular que a cada una de ellas pertenece, con su peculiar apropiación de esa idea. (Locke 1956: 398).

Locke se da cuenta de que es imposible aquel lenguaje, por ese motivo lo he llamado “el sueño de Locke”, porque lo desecha a su pesar, ya que él sabe que de salvar esos dos obstáculos, sería el lenguaje perfecto.

II. El ojo del obispo

Este argumento está sacado del doctor Berkeley, y ciertamente la mayoría de los escritos de aquel muy ingenioso doctor constituyen las mejores lecciones de escepticismo que pueden encontrarse en filósofos antiguos y modernos [...]

Su único efecto es producir el asombro momentáneo, la irresolución y confusión, que son el resultado del escepticismo.

David Hume. *Investigación sobre el conocimiento humano* (p. 182).

De las muchas obras que George Berkeley escribió, dos de ellas lo consagran como el filósofo que se conoce hasta nuestros días. La primera y, acaso, la más conocida, *Principios del conocimiento humano*⁵ trata acerca de la percepción y los mecanismos que se desarrollan en la mente; básicamente contiene su teoría del conocimiento (incluido el ataque a la materia lockeana⁶). La segunda, *Tres diálogos entre Hylas y Filonús*⁷, se dedica principalmente a la objeción de la materia.

a) Objeciones a la existencia de la materia.

Deben conocerse, en primer lugar las objeciones que Berkeley le hace a la concepción de materia de Locke, puesto que a partir de la negación de la percepción del mundo externo es como se rescata la existencia del mundo por medio de la intervención divina.

Berkeley solo conoce, de la definición de materia, sus negaciones; aquello que no es. La materia es “algo” inerte, insensible y desconocido. Esto quiere decir que es “algo” que no actúa, que no percibe y que no es percibido. De poseer alguna de estas cualidades dejaría de ser un objeto, para convertirse en una mente. La materia es desconocida porque es imposible que por medio de nuestras percepciones tengamos alguna noción de ella. La definición de materia de Berkeley es, al menos, confusa, puesto que Dios garantiza la continuidad de las cosas que percibimos en cuanto dejamos de percibirlas,

⁵ *Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (1710).

⁶ La materia definida por Locke.

⁷ *Three Dialogues Between Hylas and Philonous* (1713).

pero ¿qué es lo que continúa existiendo? Si la materia no existe, ¿qué es lo que continúa siendo percibido por Dios?

Él mantenía que los objetos materiales solo existen al ser percibidos. A la objeción de que, en ese caso, un árbol, por ejemplo, dejaría de existir si nadie lo estuviera mirando, replicaba diciendo que Dios percibe siempre todo; si no hubiera Dios, lo que nosotros tomamos por objetos materiales tendrían una vida espasmódica, saltando súbitamente al ser cuando los miramos; pero la realidad es que, debido a las percepciones de Dios, los árboles, las rocas y las piedras tienen una existencia tan continua como el sentido común supone. (Russell, 1999: 265).

Berkeley sostiene que todo existe dentro de la mente, que percibimos cualidades y, en consecuencia, aquello que pudiera ser la materia se vuelve innecesario, puesto que el objeto ya ha “entregado” todo aquello que de él se puede percibir. Sostiene que no se puede percibir la “cosa”; sino, únicamente, pueden percibirse sus atributos. Como no podemos tener noticia de la materia, empieza por enunciar que es irrelevante preocuparse por probar su existencia.

En definitiva: de existir los cuerpos externos, nunca nos será posible llegar a saber tal cosa; y de no existir, tendríamos las mismas razones que ahora para admitir su existencia. (Berkeley, 1974: 74).

Lo único positivo que tiene la materia lockeana es que es un sustrato: aquello que sirve de soporte a las cualidades sensibles. Con esto se tiene que la materia para Locke, según

la entiende Berkeley, es un “algo” inerte, insensible y desconocido que sostiene cualidades sensibles. Ante esta materia Berkeley propone cinco objeciones claras y diferenciables a lo largo de sus *Principios*. Si bien casi todo el tratado está encaminado a suprimir el error que supone el hecho de aceptar la existencia de la materia, se enuncian a continuación las principales objeciones:

1) Del hecho de que las cualidades sensibles aparezcan unidas no se sigue que deba existir un sustrato que las sostenga. Las cualidades sensibles no se perciben independientemente unas de otras, esto es, quien percibe no puede ver un color sin que sea el color de una extensión ni puede percibir una extensión sin forma, o un movimiento sin que haya algo que se mueva. Por gracia del Sumo Artífice, las cualidades sensibles (ideas) se me aparecen juntas, sin necesidad de una sustancia no pensante que las perciba. Por lo tanto, mi idea de manzana, por ejemplo, es un conjunto de cualidades sensibles (rojez, textura, sabor, olor) que se me aparecen como una unidad que no necesita de una materia no pensante para excitar mi percepción.

2) De lo anterior se sigue que las cualidades sensibles solo existen en la sustancia pensante. ¿Por qué? Las cualidades sensibles son ideas. Solo una mente o sustancia pensante es capaz de percibir ideas. Es absurdo suponer que una materia no pensante tenga ideas; sería lo mismo que decir que la materia no pensante piensa, lo cual es una manifiesta contradicción. Entonces, si esa materia no puede tener ideas, es imposible atribuirle la facultad de ser receptáculo de cualidades sensibles. Solo aquello que piensa puede tener ideas. La prueba de la existencia de la materia de Locke, quedaría, con este argumento, refutada.

3) Sin embargo, a la prueba anterior le cabe una objeción: las ideas, que solo existen en la mente, son (o podrían ser) copia de unas cualidades de tipo extramental que residen en la materia. A esto contesta Berkeley que una idea no puede asemejarse a una no-idea. Existen dos alternativas: que la materia sea sensible o que no lo sea. Si fuera sensible, entonces sería perceptible; por consiguiente, es una idea que se asemeja a otra idea. Con esto salva la posibilidad de que exista dicha materia en el exterior porque sería una idea y, por ende, reside en la mente. La segunda opción, que la materia no fuera sensible, sería lo mismo que decir que tenemos una idea que es una copia de una no-idea, esto es, que se asemeja a algo que no percibimos. Esto es del todo imposible pues no se puede comparar X con un Y que desconocemos. Sería lo mismo que decir que la causa de un color es algo invisible o que la causa de la dureza es algo intangible. No puede ponerse como punto de semejanza algo desconocido para asimilarlo con aquello conocido; incluso si, en efecto, tuvieran relación de semejanza, no habría corroboración posible.

4) Se dirá entonces que si bien la materia lockeana carece de ciertas cualidades (en términos de Locke: secundarias), la materia tiene cualidades primarias que residen en ella. Berkeley, habiendo propuesto ya como inexistente la diferencia entre cualidades primarias (*i.e.* la extensión) y cualidades secundarias (*i.e.* el color) argumentará: Siendo de común acuerdo a los filósofos que las llamadas cualidades secundarias como lo son el color, el sabor, el olor, el tacto y el sonido, es decir, todas aquellas que son percibidas por los sentidos, solo son (existen) en la medida en que son percibidas, se tiene que no pertenecen a la materia lockeana; sin embargo, es absurdo que se pretenda imaginar una forma sin color o un movimiento sin algo extenso que se mueva o una extensión sin dureza o tangibilidad. Se le atribuye a la materia lockeana una figura, una extensión, en fin, todas aquellas denominadas cualidades primarias. Esto sugiere una contradicción

puesto que las cualidades primarias no son concebidas independientemente de las secundarias y, más aún, esas cualidades primarias sí son percibidas, por lo tanto son ideas, entonces están en la mente y no en una materia externa no pensante.

5) Por último, Berkeley vuelve a la definición de materia que Locke propone: insensible, inerte, intangible. Berkeley considera que es imposible definir algo por medio de sus negaciones; afirma que si no se mueve, no actúa, no percibe y, además, no es perceptible, entonces se encontraría a dos pasos del no ser. Dice que si estos argumentos no bastaran, no es en absoluto indispensable que la materia externa no pensante exista porque si no es susceptible de ser percibida, lo mismo da que exista como si no. Incluso, para terminar con su objeción, se pregunta que si esa materia no existe en la mente, argumento que ya ha probado, ¿en dónde existe la materia? ¿Si ya ha demostrado que el espacio solo existe en la mente? Con esto da por concluida su refutación de la materia lockeana.

Russell propone, al menos, dos objeciones a la definición de materia que aquí se trata de refutar. Las dos apuntan a un problema de definiciones. Lo que Berkeley entiende por “mental” o “en la mente” y lo que entiende por “idea”. En el primer caso supone una diferencia entre material y mental y dice que nada puede ser las dos al mismo tiempo. Parte de esa base y, por lo tanto, todo el resto del argumento queda validado; no prueba ni que solo hay esos dos estados, ni que sean incompatibles.

Cuando dice que nosotros percibimos cualidades, no cosas o sustancias materiales y no hay ninguna razón para suponer las diferentes cualidades que el sentido común considera todas como pertenecientes a una cosa inherente a una

sustancia distinta de todas y cada una de ellas, su razonamiento puede aceptarse.

Pero cuando continúa diciendo que las cualidades sensibles –incluyendo las cualidades primarias- son mentales, los argumentos son de índole muy diferente y de muy distintos grados de validez. (Russell 1999: 269).

En el segundo caso, el de la definición de “idea”, se vale de un sofisma, puesto que parte de la definición para probar la conclusión. Ante la opinión de que una cosa es percibir un objeto y otra el objeto percibido, dice: “*Que todo objeto inmediato de los sentidos debe existir en una sustancia no pensante*, es en sí mismo una contradicción manifiesta.” (citado en Russell, 1999: 269). Russell explica el sofisma diciendo:

Si algo es un objeto de los sentidos, alguna mente debe estar relacionada con ello; pero no se sigue que la misma cosa no pudo haber existido sin ser un objeto de los sentidos.” (Russell 1999: 269).

b) La existencia de Dios.

Berkeley da por sentado que Dios existe, para él no es necesario probarlo, por ese motivo la prueba, como tal, resulta débil. Desde el principio de su tratado incluirá a Dios como garantía de la existencia del mundo. Esto, a primera vista, sería una contradicción puesto que el empeño de la obra es negar la materia. Pero por eso se ha insistido, hasta ahora, en llamar la materia “materia lockeana”, puesto que Berkeley dará una nueva definición de aquello que llamamos mundo externo.

El apartado 3) de las objeciones a la materia lockeana, indica la pauta que ha de seguirse tanto para la creencia en la existencia de Dios como para la nueva definición de materia.

Berkeley ha dicho que es imposible comparar aquello que se conoce con aquello que se desconoce. Ha señalado que los objetos continúan existiendo aun cuando no son percibidos por nosotros. También ha proclamado que ser es ser percibido.

Es necesario partir de la creencia en la existencia de Dios para creer en Dios. La garantía de la continuidad del mundo externo la proporciona Dios. Pero existen tantas pruebas de que eso es cierto como de lo contrario; no existe ningún argumento lógico ni empírico que me lleve a la conclusión de que el árbol que he dejado de percibir siga existiendo. Siguiendo por ese camino, existen tantas pruebas de que Dios percibe el mundo como de que el mundo está hecho de materia no pensante. Berkeley parte de la base, apelando al sentido común, de que las cosas existen sin que yo las perciba. ¿Importa acaso que sean objetos sensibles o ideas?

Pues aun concediendo a los materialistas que existan los cuerpos externos, no por eso explican mejor la producción de las ideas, ya que ellos mismos se declaran impotentes para comprender cómo puede actuar un cuerpo sobre el espíritu, o cómo un cuerpo pueda imprimir una idea sobre la mente. (Berkeley 1974: 73).

La estructura del argumento es idéntica a la de la objeción a la materia lockeana. Mezclar los dos términos comprendería un error categorial. Si la materia no puede imprimir una idea en la mente, entonces no debería existir porque *“obligaría a pensar sin razón alguna que Dios había creado un gran número de cosas inútiles, sin objeto ni finalidad visible”*. (Berkeley 1974: 74).

Hasta ahora parece que, partiendo de la creencia en la existencia de Dios, se garantiza la inexistencia de la materia. En la petición de principio se incurre desde este punto puesto que el hecho de que no exista materia es lo que garantiza la existencia de Dios. Las preguntas inevitables que surgen a continuación serían acerca de “eso” que sigue existiendo cuando no es percibido por un sujeto. No puede ser materia sensible porque no es perceptible, por lo tanto, sería inútil que lo fuera y Dios no hace cosas inútiles. De acuerdo con la objeción del numeral 3), solo podemos comparar dos elementos que conozcamos; como solo conocemos ideas, la única relación posible que puede percibirse es entre ideas. Por ende, aquello que imprime ideas en mi mente debe ser de la misma categoría que mis ideas: aquello que llamamos mundo exterior está compuesto por ideas. A esta conclusión se llega a partir de la necesidad de que el mundo siga existiendo cuando yo no lo percibo. ¿Por qué? Porque yo solo tengo ideas de lo que percibo, no puedo tener ideas de algo no percibido, como no fuera por medio de la memoria o de la imaginación (lo que implica, en cualquier caso, una percepción previa). Aquello que continúa existiendo cuando yo no lo percibo debe ser una idea puesto que, al percibirlo yo, excita en mi mente una idea: como se ha probado anteriormente deben corresponder al mismo orden. Con esto se llega a la prueba de la existencia de Dios. Si aquello que sigue existiendo sin mi percepción es una idea, debe haber una mente que la perciba, pues no hay ideas sin mente. Ningún hombre tiene la ubicuidad, la eternidad ni la capacidad de percepción, necesarias para dar continuidad al mundo externo, es necesario que sea percibido por una mente superior, omnipotente y omnipresente: es necesario que sea percibida por Dios. Berkeley llega al convencimiento de la existencia de Dios a partir de un argumento de necesidad.

El mundo externo ha quedado a salvo. Tras las feroces objeciones en contra de la materia, Berkeley redime la existencia del universo y la de un ser infinitamente bondadoso que deja a nuestro alcance la posibilidad de conocer su majestuosa obra. La materia ha sido redefinida, no como objetos no pensantes, sino como ideas en la mente de Dios. No obstante, dos cosas quedan sin resolver: ¿nuestras ideas son réplicas de las ideas de Dios? ¿De qué mecanismos se vale Dios para imprimir las ideas en nuestra mente? La primera pregunta no queda resuelta según los argumentos Berkeley; ante la segunda, él mismo se declara incapaz de contestarla.

Dos opciones lógicas supone extremar las teorías del monje: o se incurre en una petición de principio o se cae en un abismo de círculos concéntricos *ad infinitum*.

III. ¿Quedará algo allí afuera?

David Hume es uno de los filósofos más importantes, porque llevó a su conclusión lógica la filosofía empírica de Locke y Berkeley, y porque, al hacerla consecuente consigo misma, la hizo increíble. Él representa, en cierto sentido, un punto muerto.

Bertrand Russell. *Historia de la Filosofía Occidental* (p. 277).

La principal obra de Hume se titula *Tratado de la naturaleza humana*⁸ y fue una obra que no tuvo la acogida que él esperaba; fue un libro desconocido por mucho tiempo. Más adelante sería abreviado en lo que se conoce actualmente como *Investigación sobre*

⁸ *A Treatise of Human Nature* (1739-1740).

*el conocimiento humano*⁹, que fue durante muchos años más conocida que el *Tratado*. Esta abreviación suprime la mayor parte de las razones que lo llevan a sus conclusiones. Por ese motivo, para entender su razonamiento es necesario acudir al primer volumen del *Tratado*, puesto que es el que dedica al entendimiento.

Aunque la obra de David Hume comprende varios volúmenes, su valor como filósofo le ha sido asignado gracias a su primer trabajo de juventud, *Tratado de la naturaleza humana*, y a partir de él será más fácil acercarse a su teoría del conocimiento.

a) Teoría del conocimiento.

Desde la introducción al *Tratado* Hume expresa su opinión acerca de las limitaciones del conocimiento humano y la dependencia de las ciencias respecto del hombre cuando afirma:

Es evidente que todas las ciencias se relacionan en mayor o menor grado con la naturaleza humana, y aunque algunas parezcan desenvolverse a gran distancia de ésta regresan finalmente a ella por una u otra vía [...] pues están bajo la comprensión de los hombres y son juzgadas según las capacidades de éstos.
(Hume, 1984: 79).

También anota que si, en primer lugar, nos dedicáramos a conocer las limitaciones del conocimiento humano, los progresos que tendrían las ciencias serían enormes.

⁹ *Enquiry Concerning the Human Understanding*. (1748).

Por otra parte, también en la introducción, fija los límites del conocimiento en el hombre mismo, es decir, no hay elementos exógenos que aporten verdadero conocimiento. Estrecha más aún estos límites al decir que ningún conocimiento puede ir más allá de la experiencia particular.

Me parece evidente que, al ser la esencia de la mente tan desconocida para nosotros como la de los cuerpos externos, igualmente debe ser imposible que nos formemos noción alguna de sus capacidades y cualidades sino por medio de experimentos cuidadosos y exactos, así como por la observación de los objetos particulares que resulten de sus distintas circunstancias y situaciones [...] Ni unos ni otros [científicos y humanistas] pueden ir más allá de la experiencia, ni establecer principio alguno que no esté basado en esa autoridad. (Hume, 1984: 83-85).

Una vez expuestos estos límites, Hume entra en materia con la postulación de cómo se originan las ideas. Todas las percepciones de las que tenemos noticia, dice el filósofo, se limitan a dos clases: impresiones e ideas; se diferencian las unas de las otras de acuerdo con el grado de fuerza y vivacidad con que se nos presentan. Las que poseen estas características en mayor grado son denominadas impresiones, dentro de las cuales incluye todas las sensaciones, pasiones y emociones; las que poseen menor grado de fuerza y vivacidad son las ideas, estas son las imágenes débiles de las impresiones y son el instrumento de los pensamientos y razonamientos.

Por otra parte, añade otra distinción a las percepciones: simples y complejas. Las percepciones simples son aquellas que no admiten separación ni una posterior

distinción, en tanto que las complejas, por el contrario, son divisibles en sus partes (percepciones simples).

Todas las percepciones simples aparecen en nuestra mente de doble manera, de tal forma que cada impresión es semejante a su impresión, como un reflejo, siendo en todo iguales a excepción de su fuerza y vivacidad. Esto es, que “*Las ideas e impresiones parecen corresponderse siempre entre sí.*” (Hume, 1984: 89). En cuanto a las percepciones complejas, dice Hume, limitan la anterior conclusión general, puesto que:

Muchas de nuestras ideas complejas no tuvieron nunca impresiones que les correspondieran, así como muchas de nuestras impresiones complejas no están nunca exactamente copiadas por ideas. Puedo imaginarme una ciudad como la *Nueva Jerusalén*, con pavimentos de oro y muros de rubíes, aunque jamás haya visto tal cosa. Yo he visto *París*, pero ¿afirmaría que puedo formarme de esa ciudad una idea tal que representara perfectamente todas sus calles y edificios, en sus proporciones justas y reales? (Hume 1984: 89).

No obstante, generalmente y como consecuencia de la divisibilidad de las ideas complejas, estas siempre coinciden, por lo menos en sus partes, con alguna impresión.

Las ideas son consecuencia directa de sus impresiones correspondientes y, por lo tanto, no hay ideas sin una correspondencia anterior con alguna impresión. Hume pone como ejemplo el caso de un ciego de nacimiento. El hombre ciego nunca ha tenido la impresión del color rojo, por más que alguien se esfuerce en inculcarle la idea de rojo está destinado al fracaso pues el hombre ciego nunca podrá acceder a una idea de este

tipo; al igual que si uno nunca ha probado la piña, nunca tendrá la idea del sabor de la piña. Al privarse de una impresión, el hombre se priva también de la idea correspondiente. No es una excepción a esta regla el caso de las ideas secundarias (aquellas que son imágenes de ideas primarias) porque indirectamente, a través de esas ideas primarias, se corresponden con alguna impresión.

Sin embargo, Hume enuncia una salvedad, aunque resulta poco convincente dada su singularidad y particularidad: el caso de los matices de color. A cada matiz de un color le corresponde una impresión particular, pero si observamos una serie decreciente de matices de ese color, al notar que falta uno, podríamos imaginar la idea de ese matiz ausente a partir de los matices adyacentes.

La consecuencia lógica que se sigue de lo expuesto anteriormente es la negación de las ideas innatas, puesto que todas las ideas proceden de una percepción y Hume afirma que no tenemos ninguna antes de nacer.

La segunda sección del *Tratado* explica lo que ha de entenderse por impresiones. Existen dos clases: las de sensación y las de reflexión. Las primeras son aquellas que surgen en el alma a partir de causas desconocidas, son objeto de anatomistas y científicos. Las segundas son aquellas que se derivan en gran medida de nuestras ideas. Esto ocurre cuando una idea, por ejemplo, de calor, frío, placer o dolor incide en nuestra alma produciendo nuevas impresiones de aversión o placer.

Hume observa cómo aparecen las impresiones en el alma en forma de ideas y anota que esto puede llevarse a cabo de dos maneras:

Cuando retiene en su reaparición un grado notable de su vivacidad primera, y entonces es de algún modo intermedia entre una impresión y una idea, o cuando pierde por completo esa vivacidad y es enteramente una idea. La facultad por la que repetimos nuestras impresiones del primer modo es llamada MEMORIA; la otra, IMAGINACIÓN. (Hume 1984: 96).

La imaginación puede cambiar el orden y la forma de las impresiones originales, las manipula libremente. La memoria, por el contrario, más allá de conservar las ideas lo hace con la forma y el orden correspondientes y por eso tiene mayor precisión que la imaginación, ya que esta última actúa mediante la separación de las ideas simples y complejas debido a que no hay dos impresiones que sean totalmente inseparables. De esta manera la mente puede imaginar una sirena a partir de dos ideas simples como son la mujer y el pez. Sin embargo, estas conexiones no son azarosas; por el contrario, se realizan por medio de unos principios universales que permiten asociar las ideas simples de forma tal que una lleva naturalmente a la otra; estas conexiones, lejos de ser rígidas y lejos de atar las ideas de forma inseparable, son una fuerza suave que indica las ideas simples más aptas para unirse y formar ideas complejas. Estas conexiones son las siguientes: la relación de semejanza, la relación de contigüidad (en el tiempo y en el espacio) y la relación de causa y efecto.

Las conexiones se dan de la siguiente manera: en la sucesión continua de las ideas es claro que nuestra imaginación pasa fácilmente de una idea a otra semejante. Al pasar de un objeto a otro por contigüidad. Por la conexión causa-efecto, que es la más fuerte de las conexiones establecidas por la fantasía y por medio de la cual una idea recuerda con

mayor facilidad a otra. Estas conexiones pueden ser inmediatas o mediadas por otros objetos, esto es, que una idea se conecta con otra y esta a su vez con una tercera; de esta manera aparece una conexión entre la primera y la tercera por medio de la segunda. Esta relación se puede extrapolar al infinito pero, cuantos más conectores haya, existe menos relación entre el primero y el enésimo de los objetos. El razonamiento del hombre consiste en la comparación, es decir, en descubrir las relaciones, constantes o inconstantes¹⁰, de los objetos entre sí. De esta forma la relación emerge como instrumento comparativo de los objetos. Pero *“ninguna relación puede subsistir sin algún grado de semejanza.”* (Hume 1984: 104). Hume dice que la palabra *relación* en filosofía no solo se extiende para indicar cualquier asunto determinado de comparación sino como un principio de enlace. Las relaciones, o enlaces, son siete.

1. Semejanza. Es la relación más fácil de admitir en filosofía debido a que no existe relación sin semejanza. Esta relación es válida mientras no se remita a una cualidad muy general, pues esto evita que la imagen se fije en un objeto definido.
2. Identidad. Ésta es la relación que se aplica a los objetos constantes e invariables. Es la relación más universal ya que es común a todo ser cuya existencia tenga alguna duración.
3. Espacio-Tiempo. Dan origen a infinito número de comparaciones como distante, contiguo, arriba, abajo, antes, después, etc.
4. Cantidad-Número. Todos los objetos que admitan esta relación pueden ser comparados en este respecto, que constituye un origen muy fecundo de relaciones.

¹⁰ También descubrir que un objeto no es contiguo, semejante o relacionado por causa-efecto con otro, es descubrir una relación entre los dos. Como se puede descubrir al estudiar la relación de contrariedad.

5. Cualidad. Relaciona los distintos grados de una misma cualidad; un objeto puede ser más pesado o ligero que otro.
6. Contrariedad. A primera vista se podría pensar que no hay relación entre dos contrarios pero, de acuerdo con Hume, no hay dos cosas totalmente contrarias con excepción de la existencia y la no-existencia.

[...] y aun estas son claramente semejantes, en cuanto que ambas implican una idea del objeto, aunque la última excluya a éste de todos los tiempos y lugares en que se supone que no existe. (Hume, 1984: 104).

7. Causa-Efecto. Esta relación, además de ser filosófica, es también natural y relaciona a los contrarios inmediatos como lo son el agua y el fuego, el calor y el frío, que se ven como contrarios únicamente por la contrariedad de sus causas y sus efectos.

Establecido ya el modo en que la mente opera, y las relaciones que ejecuta, Hume se pregunta de dónde procede la idea de sustancia. ¿Procede de impresiones de sensación o de impresiones de reflexión? Indaga las dos posibilidades y se pregunta, ¿en caso de que nos sea dada por los sentidos, por cuál de ellos? Su respuesta es que no es posible que sea dada por ninguno de ellos pues, en ese caso, la sustancia sería el color, el sonido, el olor o el sabor¹¹, y ninguno de estos tiene las cualidades de lo que ha sido llamado sustancia por los filósofos. En caso de que la idea de sustancia sea dada por impresiones de reflexión, sustancia sería pasión o emoción, pues a ellas se reducen las impresiones de reflexión. Por lo tanto, no puede obtenerse ninguna idea de sustancia diferente de una

¹¹ Aquello que Locke llamó cualidades secundarias.

colección de cualidades particulares de ideas particulares. Hume define la idea de sustancia de la siguiente como...

...una colección de ideas simples unidas por la imaginación y que poseen un nombre particular asignado a ellas, mediante el cual somos capaces de recordar - a nosotros o a otros- esa colección". (Hume 1984: 105).

Así, pues, la única diferencia de la sustancia es que se refiera a algo común a lo que se supone es inherente, pero esto lo niega Hume diciendo que es una ficción y si ésta no es aceptada se debe suponer que las particularidades que la conforman están estrechamente unidas por relaciones de contigüidad y causalidad. Sin embargo, no se deben ver esas relaciones como invariables asignándoles el nombre de sustancia, pues el principio de unión permite que nuevas cualidades se adjunten a la idea.

En cuanto a las ideas abstractas o generales, se apoya en Berkeley para su definición (negación), quien dice que estas no son sino ideas particulares nombradas por cierto término que les da mayor extensión y hace que recuerden ocasionalmente a otros individuos similares a ellas: se limita a demostrar esta afirmación. Señala que para formar las ideas generales abstraemos de todo grado particular de cantidad y cualidad, y afirma que un objeto no deja de pertenecer a una especie determinada porque difiera de la idea que de ella se tiene en extensión, duración u otras particularidades. De esto se desprenden dos posibilidades: o la idea abstracta de un hombre representa a todos los hombres de todos los tamaños y con todas las cualidades, o no representa a ninguno. Afirma que esta idea no puede representar todos los tamaños y cualidades de los hombres porque ello implicaría una capacidad infinita de la mente. No obstante negar la

primera posibilidad, no acepta, tampoco, la segunda, aquella que sostiene que las ideas no representen grado de particularidad alguna, ni de cualidad ni de cantidad; esto, sostiene, es del todo imposible porque la mente no puede formarse una noción de cantidad o de cualidad sin tener una idea precisa de los grados de cada una, esto es, de todos los casos particulares que de éstas nos puedan impresionar. Esto es así porque la cantidad y la cualidad no son separables de su grado mismo, debido a que las impresiones se nos presentan determinadas precisamente por su cualidad y su cantidad.

Es aceptado que toda cosa en la naturaleza es individual, luego es absurdo suponer que, por ejemplo, un triángulo real no tenga proporciones determinadas en sus ángulos y sus lados; entonces, no es posible formar una idea que no se halle limitada por la cantidad y la cualidad; sin embargo, estas pueden hacerse generales mediante su aplicación en el mundo. Esta aplicación se debe a que reunimos todos los grados posibles de cualidad y cantidad de manera que sean útiles para fines en la vida práctica y, al encontrar semejanza en algunos de ellos, les ha sido asignado el mismo nombre. Como esto es efectuado por la costumbre, permite que exista contradicción entre la idea primera y lo que de ella se predica, por ejemplo, cuando se escucha la palabra “triángulo” puede excitarse en la mente la idea de un triángulo equilátero pero es posible predicar de él que sus lados son diferentes porque esta idea recuerda, a su vez, las ideas de otros triángulos, de todos los triángulos, sin medidas específicas.

De las ideas de existencia y existencia externa, Hume afirma que son la misma idea, puesto que ésta no se deriva de ninguna impresión, sino que es la misma idea de un algo existente, es decir, todo objeto que se manifieste es en sí existente. No sabe Hume a ciencia cierta, si esta existencia es externa, pues lo único que hay en nuestra mente son

impresiones e ideas (percepciones). Nuestros sentidos “*no nos transmiten sino una simple percepción, y no nos entregan nunca la más pequeña referencia a algo más allá*”. (Hume 1984: 322). Así nos alejemos fuera de nosotros cuanto nos sea posible, y llevemos nuestra imaginación hasta los últimos confines del universo, “*nunca daremos realmente un paso fuera de nosotros mismos*”. (Hume, 1984: 169).

b) Breve paseo por el mundo externo.

Hello, is there anybody in there?
Just nod if you can hear me,
Is there anyone at home?
Pink Floyd. Comfortably Numb.

El empirismo se enfrenta siempre con el problema de la existencia de la sustancia. Desde Locke hasta Hume, siempre se llega a un punto en donde es necesario hablar acerca de la materia. Poner en tela de juicio el mundo externo aparecería, a primera vista, como una contradicción, teniendo en cuenta que el empirismo es la corriente filosófica que sostiene que todo conocimiento proviene de la experiencia sensible. No obstante, la contradicción se disuelve cuando se entiende que el hecho de que los sentidos perciban alguna impresión no implica que dicha percepción sea adquirida del exterior. Locke, Berkeley y Hume estarán de acuerdo en que no existe ningún elemento lógico que permita dar cuenta del exterior. Los dos primeros, no obstante, hacen un esfuerzo por rescatarlo.

John Locke garantiza la existencia del mundo externo con argumentos un tanto tautológicos cuando afirma:

Es el recibir ideas del exterior lo que nos hace conocer la existencia de otras cosas, y nos hace saber que existe algo exterior a nosotros que causa esta idea en nosotros, aunque quizá no sepamos cómo ocurre esto. (Locke 1956: 181).

Es necesario tener conocimiento de que la idea es recibida del exterior para saber que ha sido recibida desde el exterior; este argumento, además de cometer una petición de principio, concluye con la duda acerca del proceso mental que se lleva a cabo para la afirmación del postulado. Más adelante alude al sentido común, a la confianza en nuestras facultades, a que el dolor no me engaña, etc., pero sigue sin aportar un proceso mental que garantice esa realidad. Finalmente, la forma como parece salvar el escollo que el mundo le representa es enunciando su teoría de las cualidades secundarias, las percibidas por los sentidos: el olor, el color, el sabor, etc. Estas cualidades secundarias causan impresiones en nuestros sentidos y así nos formamos ideas de ellas, hasta aquí nada nuevo, siguen siendo percepciones subjetivas, pero dice que las cualidades secundarias necesitan, por fuerza, un soporte, una extensión, sustrato o sustancia que las sostengan. Así, pues, nadie puede percibir un color sin que esté coloreando algo. Pero la debilidad de este argumento la pondrá en evidencia otro empirista.

Berkeley atacará sin piedad esta postura:

Cualquiera que considere los argumentos aducidos para probar que el color, el sabor, etc., son cosas meramente subjetivas, comprenderá sin dificultad que también son válidos para demostrar lo mismo y con igual fuerza respecto de la extensión, figura y movimiento. (Berkeley 1974: 70).

Para Berkeley también es imposible la existencia de los cuerpos externos a la mente que los percibe; tampoco encuentra una razón válida para garantizar el mundo a partir del raciocinio. La construcción de su argumento es rigurosa. Parte de la afirmación de que ninguna idea existe sin percepción “*pues la existencia de una idea consiste simplemente en ser percibida*”. (Berkeley 1974: 69). Continúa diciendo que las ideas impresas y las sensaciones, por complejas que sean, no pueden existir sino en una mente que las perciba. De este razonamiento se deriva su famosa frase “ser es ser percibido”. Nada puede predicarse de un mundo exterior a una mente que perciba. Entonces ¿Cómo sé que el mundo sigue existiendo cuando cierro los ojos? ¿Cómo salva Berkeley la existencia del mundo? La respuesta está en Dios. Aquello que garantiza que el mundo sigue existiendo es que está constantemente percibido por una mente, la mente de Dios. Con esto deja a salvo su postulado que afirma que nada hay fuera de la percepción, y deja a salvo el hecho de que haya algo fuera de la mía en particular.

Hume va a plantear el problema en otro terreno, el terreno del hombre. No niega la existencia del mundo externo y tampoco la afirma. A Hume no le importa si existen los cuerpos sensibles: le importa el hombre. Va a interesarse en la causa de la creencia en dicho exterior, ni siquiera se detiene en la reflexión acerca de si la creencia es verdadera o, por lo menos, razonable. Se centra en las razones que llevan a la mente a plantearse la existencia de la materia.

La cuestión de si hay cuerpos o no es perfectamente ociosa; Hume piensa que “es vano” plantearse. Podría haber dicho lo mismo respecto de la cuestión de si una bola de billar determinada se moverá, planteada en el momento en que - habiendo observado una conjunción constante entre bolas de billar que reciben

un golpe y su movimiento- observamos que esa bola está a punto de ser golpeada en circunstancias normales. No podemos evitar creer que la bola se moverá, de modo que no podrá convencernos ningún “argumento” que pretenda mostrarnos que no se moverá. Esto es igualmente cierto respecto de la cuestión de la existencia de los cuerpos. (Stroud, 1975: 141).

En el *Tratado* Hume intenta explicar la conclusión escéptica acerca de si existe o no el mundo externo; en la *Investigación* no hay rastro de esa explicación extensa y complicada. Sin embargo, en la *Investigación* retoma la preocupación filosófica acerca del mundo externo y llega a la conclusión escéptica como consecuencia inevitable del razonamiento acerca de la materia. Pero en el *Tratado* sí cree poder explicar la *creencia* en ese mundo; Stroud indica de qué manera.

Puesto que tenemos esta creencia, debemos tener una idea de un mundo subsistente e independiente y tiene que haber, por ende, una manera inteligible de adquirir esa idea y esa creencia. La estructura general de la explicación que Hume da de ese origen es similar a la del origen de la idea de conexión necesaria. Solo es posible adquirir la idea y la creencia por los sentidos, por la razón o por la imaginación. Hume muestra que no pueden provenir ni de los sentidos ni de la razón, de manera que la imaginación triunfa por eliminación¹². (Stroud 1995: 142).

¹² Los sentidos no pueden proporcionar la percepción de la existencia continua, pues sería necesario que esa existencia fuera percibida aún mientras no fuera percibida. Lo máximo que ofrecen los sentidos es la garantía de una existencia distinta. La razón tampoco genera la idea de la existencia continua de los cuerpos externos, puesto que no hay razonamiento alguno que lleve de la representación de algo a ese algo que se está representando. Hay una conjunción de las dos cosas, pero solo puede inferirse a partir de la relación de causa y efecto; pero como lo único que puede estar presente en la mente son percepciones, es imposible advertir una conjunción entre una percepción y algo que no es una percepción.

Con esta última afirmación queda Hume en una posición muy conveniente que justifica su estudio en el presente trabajo considerando que la conclusión lógica acerca del mundo se deja a la imaginación.

To Dream or Not to Dream:

Incursión en la lógica de la canción de S. T. Coleridge



Figura 1
William Turner, *Boats Off Calais*

EFFECTO, s. El segundo de los dos fenómenos que se repiten siempre en el mismo orden. Se dice que el primero, llamado “Causa”, genera al otro; esto es tan sensato como lo sería la persona que, no habiendo nunca visto un perro, sino cuando un perro persigue a un conejo, afirmara que el conejo es la causa del perro.

Abrose Bierce

Acerca de la causalidad de este apartado.

A lo largo de estas páginas se expone una serie de posibilidades que puede ofrecer la lectura del poema de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), titulado “The Rime of the Ancient Mariner”. Los argumentos aquí expuestos carecen de intención distinta que la

de señalar elementos que acaso no sean accidentales dentro del texto. En este caso, será David Hume (1711-1776) quien proporcione las relaciones que deban examinarse. En este escrito se ofrecen tres posibilidades interpretativas y, al menos, dos de ellas pueden verse como contaminadas por las teorías de Hume. Aunque la tercera no está directamente tratada en la filosofía que aquí se maneja, es fácil hacer la inferencia del origen de tal relación. Por supuesto, los argumentos expuestos en este capítulo no son irrefutables ni absolutos, menos aún pretenden asegurar qué fue lo que quiso decir Coleridge cuando escribió el poema. Interpretaciones de ese tipo abundan, sobre todo las que relacionan la vida del poeta con su obra como en el libro *Samuel Taylor Coleridge: A Bondage of Opium* (Lefebure 1974), en donde la autora establece una biografía de Coleridge vinculando enfáticamente la adicción al opio del poeta con su producción literaria.

Incluir al autor como responsable, con intención, y ver sus circunstancias como propiciatorias del poema es, hasta cierto punto, necesario por su valor antropológico, si acaso. Ver cómo esas circunstancias operan en el poema es admisible, en cierta medida, pero nunca al contrario, como en el siguiente ejemplo, puesto que este no aporta a la poética de la composición, únicamente describe las razones por las cuales la obra fue escrita.

And there is no reason at all to doubt that “The Ancient Mariner” was begun by them jointly [Coleridge y Wordsworth] to raise £5 to pay the expenses of a walking tour¹³. It was thus an entirely unexpected by-product of Coleridge’s

¹³ Anécdota ampliada por John Spencer Hill en el capítulo “The Ancient Mariner” en *A Coleridge Companion* (Spencer Hill 1984: 103-168)

main poetical plans. Those plans were, as we saw from the letter to Cottle which I quoted on the last chapter, of Miltonic size and seriousness. (House 1969: 49)

Queda establecido que no hay ninguna razón para dudar del origen de la obra, pero en un ejercicio como el que aquí se intenta no es ni remotamente importante atender a dicho hito histórico, puesto que no afecta en lo más mínimo a las claves interpretativas del contenido del poema, ni a los elementos interpretativos, tan importantes para Coleridge.

An idea, in the highest sense of that word, cannot be conveyed but by a symbol (citado por Whalley) [...] Furthermore Coleridge was not a man to use words or symbols without consideration or to select them carelessly. (Whalley 1969: 86)

En otras interpretaciones le otorgan a Coleridge, incluso, algún poder premonitorio como en el siguiente caso:

The Ancient Mariner, in addition to its other unique qualities, is both an unconscious projection of Coleridge's early sufferings and a vivid prophecy of the sufferings that were to follow. The poem was probably not originally intended to be a personal allegory: but that is what, in Coleridge's eyes, it became as the prophecy was slowly, inexorably, and lingeringly fulfilled. (Whalley 1969: 90)

La interpretación busca acercar a lector a Coleridge como hombre e inducir simpatía y a partir de esa simpatía, llegar a un mejor conocimiento del autor (¿o del poema?). En

todo caso es artificial. Whalley se redime, no obstante, al escribir a continuación lo siguiente:

The Ancient Mariner is, however, of primary importance *as a poem*; and no specialized interest –moral, biographical, or allegorical- can be allowed to assail the integrity to which, as a poem, it is entitled. (Whalley 1969: 90)

A continuación se cita otro comentario de House en el que por lo menos apunta hacia elementos interpretativos del poema, sin embargo, parece que no hace más que establecer algunas ideas de poemas inexistentes con las ideas centrales del poema.

There is evidence, as Professor R. C. Bald has shown, for believing that he was deliberately reading with the idea of writing two main works, a series of Hymns to the Sun, Moon and Elements, and an Epic on the Origin of Evil. It is hardly necessary even to say how much matter in the “Mariner” overlaps with what might have gone into those two works. (House 1969: 49)

Ninguna de estas aproximaciones, ni el tipo de aproximación, describe la postura que adopta este escrito, salvo, por supuesto, la postura que defiende el texto como poema independiente con su carga semántica y semiótica, aunque habrá de utilizar referencias a comentaristas que proceden por el mismo camino que Leslie Stephen (1892)¹⁴, por poner un ejemplo, o aquellos que coinciden con sus opiniones.

¹⁴ Citado en (Boulger 1969: 3)

Though a philosopher has said that “it would be pedantry to look for philosophical doctrines” in this magical lines [...] if we do look closely at the magical lines [...] we may come to conclude, with Leslie Stephen, that “the germ of all Coleridge’s utterances may be found ... in the ‘Ancient Mariner’” (Penn 1969: 47)

Aunque esta cita se centra, de nuevo, en una necesidad de relacionar al autor con su obra, deja, sin embargo, una pista por vía negativa: ¿por qué sería pedantería buscar doctrinas filosóficas? Se entiende que no se recomienda leer el poema como una doctrina filosófica, pero acaso la duda sea generada por alguna intuición filosófica que destila el relato.

Estas páginas esperan no caer en la pedantería anunciada por Penn al tratar de hacer de Coleridge un filósofo místico (Aunque no es tan evidente que no lo fuera), tan solo se busca proporcionar nuevas alternativas de lectura al poema “The Rime of the Ancient Mariner”, a la luz de una misma teoría filosófica. “*Coleridge moves in a world of which the machinery (as the old critics called it) is supplied by the mystic philosopher*”. (Leslie en Boulger 1969: 3). Se pretende seguirle el rastro a esa maquinaria filosófica.

¿Por qué incrementar el número de interpretaciones de un poema que ya se ha interpretado en formas muy diferentes, en numerosas ocasiones? Toda nueva interpretación no se propone desbancar las interpretaciones precedentes ni pretende siquiera criticarlas. Cada interpretación que se añade a un texto canónico, a un texto, no hace sino subrayar que el interés por una obra solo puede subsistir cuando esta sigue

ofreciendo dificultades que ninguna cantidad de interpretaciones puede eliminar por completo.

I. Cuando lanzo una piedra hacia arriba, casi siempre vuelve a caer.

El artículo Coleridge's "The Ancient Mariner" and the Case for Justifiable "Mythocide": An Argument on Psychological, Epistemological and Formal Grounds, de Lorne J. Forstner, empieza con un comentario acerca de las glosas del poema, o la ausencia de ellas. Esto es, el comentario alude al ataque de William Empson a ciertas lecturas piadosas del poema desacreditando la influencia religiosa de la glosa y devuelve al poema su ontología original. Estas páginas proceden por el mismo camino, en la forma, al menos, pues consideran que las glosas no aportan a los elementos interpretativos del texto. Posteriormente el artículo se centra en las relaciones entre la imaginación y lo racional, lo místico y lo concreto. No es el camino que aquí se sigue, sin embargo, deja una cita del todo apropiada para introducir esta sección.

In other words, he was not entirely deaf to the rationalistic argument which in all likelihood he imbibed from the writings of David Hume [...] Hume's rational skepticism would have held some considerable appeal. (Forstner 1976: 213)

El artículo prosigue con las relaciones entre el cristianismo y el utilitarismo tanto en la vida de Coleridge como en el poema. Temas todos relacionados con las cercanías y lejanías del poeta con Hume y las filosofías del momento, temas que aquí no se exploran, pero ha dejado expuesto ese contacto, conexión que es el hilo conductor de este ensayo.

Tras explorar las relaciones filosóficas, David Hume llega a la conclusión de que existe una relación particular que va más allá de la percepción sensorial. La relación de causa y efecto. Esta relación decide nombrarla causalidad, y a medida que se sumerge en el desentrañamiento de dicha relación, llega a una conclusión preliminar. Para que la idea de causalidad funcione son indispensables tres elementos: contigüidad, sucesión y necesidad. Debe haber contigüidad entre un efecto y su causa, y si los objetos son remotos, en todo caso se puede rastrear una cadena de causas contiguas entre sí hasta el objeto remoto. La sucesión también es una condición, *sine qua non*, sin la que la idea de causa y efecto carecería de sentido. Por la misma definición de la idea, el efecto es siempre precedido por su causa. Pero, dejando a un lado la mera definición, si fuera posible que la causa y el efecto fueran contemporáneos, entonces la causa, el efecto y todos aquellos efectos consecuentes, deberían ser producto de un efecto que se convierte así mismo en causa, debiendo compartir un mismo plano temporal. De ser esto cierto, la idea de sucesión ni siquiera existiría y se obtendría un mundo estático. Un efecto se origina en un momento particular del tiempo, todo aquello que es originado, debe serlo por algo que exista previamente. Si el efecto empezara al mismo tiempo que su causa, algo debió haberlos creado, convirtiéndose ese algo, en la causa verdadera, y los otros dos, serían sus efectos. Como ejemplo por vía negativa, recuérdese el caso del rayo y el trueno. Nuestros sentidos perciben el rayo antes que el trueno, aparentando ser el primero causa del segundo, sin embargo, está demostrado que suceden a un mismo tiempo no siendo ninguno causa ni efecto del otro, los dos son efectos de una causa común, la colisión de dos nubes con carga magnética.

La tercera condición que la idea de causalidad debe compartir, al menos en este primer estado, es la necesidad: la necesidad de que cada efecto tenga su causa. Partiendo del

mismo argumento que sustenta la idea de sucesión, es regla general de la filosofía que, como lo expone Hume en el *Tratado de la naturaleza humana*, “todo aquello que empieza a existir, debe tener una causa de su existencia”. Un efecto no podría existir antes de ser producido, pues no sería un efecto. Si el efecto es algo que empieza a existir, debe haber una razón para su existencia. La razón es la causa no el efecto, de lo contrario sería en sí mismo su propia causa, siendo necesario que existiera antes de su propia existencia. Puesto que la idea de sucesión implica una causa anterior a su efecto, si el efecto se precediera a sí mismo, se cometería una petición de principio, llegando así a un imposible metafísico.

En la primera impresión, acerca de la idea de causalidad, se ve que el concepto de necesidad se eleva como una condición indispensable, si no la más importante: es necesario que cada efecto tenga su causa. Sin embargo, en un análisis secundario o más detenido, Hume se enfrenta a la siguiente pregunta:

Dado que no es del conocimiento o de un razonamiento científico de donde derivamos la opinión de la necesidad de que toda nueva producción tenga una causa, esa opinión deberá surgir necesariamente de la observación y la experiencia. Según esto, la pregunta inmediata debería ser cómo origina la experiencia tal principio. Pero creo que será más conveniente subsumir dicha pregunta en esta otra: ¿por qué concluimos que tales causas particulares deben tener necesariamente tales efectos particulares, y por qué hacemos una inferencia de unas a otros? (Hume 1984: 187).

Esta pregunta y el desarrollo hacia su respuesta son del todo interesantes al propósito de este ensayo. ¿Por qué se da por sentado que a cada causa idéntica sigue un efecto idéntico? ¿Por qué se afirma conocer la causa de un efecto conociendo únicamente el producto? Pero tal vez la pregunta más importante que puede inferirse de este razonamiento es ¿por qué se asume que dos eventos contiguos y subsecuentes son una causa y un efecto? Del hecho que una causa sea del todo necesaria no se sigue que sea reconocible por nuestras mentes, menos aún por nuestros sentidos.

La última afirmación de Hume concerniente a la pregunta asegura que no existe absolutamente ninguna conexión lógica entre una causa y su efecto. El hecho de que la experiencia me haya mostrado que a un mismo efecto siempre lo precede una misma causa, o aquello que se haya asumido como su causa, no significa que esa sea su causa, ni que siempre vaya a operar de la misma manera. Cuando lanzo una piedra hacia arriba, casi siempre vuelve a caer. El hecho de que nunca haya visto que se haya quedado suspendida en el aire no quiere decir que nunca lo haya hecho, que nunca vaya a suceder y no prueba que sea imposible. Solo puedo garantizar el pasado de aquello que he considerado como las causas, pero incluso, si lo fueran, no puedo asegurar que en el futuro suceda de la misma manera. Hume propone un ejemplo: al estar ante una mesa de billar, uno asume que al golpear una de las bolas, cuando esta golpee a las otras, el efecto será la colisión y consiguiente movimiento de aquellas bolas que haya golpeado. Pero, dice, puede suceder que se conviertan en peces.

II. Acerca del cuento de un marinero.

En una lectura desprevenida de “The Rime of the Ancient Mariner”, el lector se enfrenta a una serie de eventos que tienen un principio y un final. La tripulación de un barco se

ve arrastrada hacia el polo sur y ve como la niebla y el hielo la envuelven. Un albatros aparece en el cielo y sigue a la embarcación que gira hacia el norte a través del hielo flotante y la niebla. El marinero, narrador de la historia, mata al pájaro. La niebla se disipa. Buen viento los acompaña. La tripulación se tranquiliza. El barco se detiene. Algunos espíritus se manifiestan. La tripulación culpa al marinero. El pájaro muerto es atado al cuello del marinero. Otra embarcación se aproxima sin viento ni olas. No es más que el esqueleto de un barco. Muerte y Ella-vida-en-la-muerte, abordan el barco. Se juegan la tripulación a los dados. Muerte gana 200 marineros. Ella gana uno. Ese uno, es el marinero. El marinero vive con la mujer-espectro... ...finalmente es rescatado. Ahora cuenta la historia al invitado de una boda.

Los eventos del poema pueden describirse como se ha visto, sin utilizar las palabras porque, causa, efecto, consecuencia, por qué, por eso... en esta primera lectura del poema, los eventos se suceden de la manera narrada. Aunque no hay ningún conector lógico, en una lectura desprevenida de la historia, el mito occidental de la causalidad empuja al lector a pensar que la secuencia de eventos está siempre guiada por causas y efectos de orden lógico. Esto quiere decir que la forma habitual de leer se lleva a cabo de la siguiente forma:

Un albatros aparece en el cielo, sigue al barco **y por ese motivo** giran hacia el norte a través del hielo y la niebla. El marinero, quien cuenta la historia, mata al pájaro. **Por ese motivo** la niebla se disipa y el hielo se retira y buen viento les acompaña. La tripulación se tranquiliza. **Eso quiere decir** que participan del crimen. El barco se detiene **porque** el marinero ha matado al pájaro. **Por ese motivo** se manifiestan ciertos espíritus. La tripulación acusa al marinero. El pájaro es atado al cuello del marinero. Otra

embarcación se acerca sin viento ni olas. **Imposible pero cierto.** Es el esqueleto de un barco. Muerte y Ella-vida-en-la-muerte abordan la nave **para vengar la muerte del pájaro.** Se juegan la tripulación a los dados. Muerte gana 200 hombres, ella solo uno. Gana **precisamente** al marinero **porque debe aprender una lección.** El marinero vive con la mujer-espectro... ...finalmente es rescatado, **para que pueda contar la historia** y ahora se la narra al invitado.

Es esto lo que la glosa adherida a una segunda versión pretendería: dar un cierto hilo causal al poema (más para congraciarse con terceros¹⁵ que por la voluntad del propio Coleridge quien con ingenio sigue dejando los espacios oscuros sin ninguna luz). “*If The Ancient Mariner has a meaning, what is that meaning?*” (Penn 1969: 21). ¿Son necesarios los conectores lógicos? ¿Son necesarias las glosas? ¿Al final aportan algo a la mejor comprensión del poema? En *A Poem of Pure Imagination: An Experiment in Reading*, se explora con atención la inclusión de las glosas en el poema (Penn 1969: 21-47).

Sin embargo, el autor no se rinde por completo, porque, de nuevo, el mito de causalidad permite leer esa segunda versión de la siguiente manera: La niebla se aclara porque el marinero mata al pájaro. Muerte llega porque el pájaro ha sido asesinado. El marinero sobrevive por haber matado al pájaro. Lo que sucede es una venganza (del pájaro o de su muerte). Como última apología del mito de la causalidad el lector se encuentra ante un poema con moraleja, más aun, ante un poema moral acerca de la enmienda religiosa.

¹⁵ Esta afirmación es una especulación puesto que Wordsworth dice “The Gloss with which it was subsequently accompanied was not thought by either of us at the time; at least, not a hint of it was given to me, and I have no doubt it was a gratuitous after thought” citado en (Forstner 1976: 211)

Mrs. Barbauld once told me that she admired the Ancient Mariner very much, but that there were two faults in it, -it was improbable, and had no moral. As for the probability, I owned that that might admit some question; but as to the want of a moral, I told her that in my own judgment the poem had too much; and that the only or chief fault, if I might say so, was the obtrusion of the moral sentiment so openly to the reader as a principle or cause of action in a work of such pure imagination. (Coleridge 1969: 116).

En este punto el debate se ha perpetuado entre aquellos que están de acuerdo con Mrs. Barbauld y aquellos que están de acuerdo con Coleridge. Unos que adjudican el valor moral supeditado a los confines del poema, *“For the “moral” of the poem, outside the poem, will not hold water. It is valid only within that magic circle”* (Livingston 1969: 111). Otros pretenden darle explicaciones limitando la narración al terreno de la fábula.

The primary theme may be defined as the issue of the fable [...] the outcome of the fable taken at its face value as a story of crime and punishment and reconciliation. I shall label the primary theme of this poem as the theme of sacramental vision, or the theme of the “One Life.” [...] I shall label the secondary theme of this poem as the theme of the imagination. (Penn 1969: 21-22)

Por algún motivo todos terminan creyendo en la necesidad de la causalidad para la comprensión del poema y, casi todos, acabarán inventando tal vínculo causal de forma que puedan dar con una explicación satisfactoria. No obstante, si el poema se lee con más atención, o con alguna curiosidad, se le revela al lector que los eventos del poema

no tienen relación alguna. ¿Cómo se llega a esa conclusión? Cuando el lector empieza a tener una sensación de desasosiego con respecto del poema, seguramente se hará ciertas preguntas, y curiosamente esas preguntas no tienen respuesta satisfactoria. ¿Por qué el marinero mata al pájaro? ¿Por qué se aclara la niebla cuando el pájaro muere? ¿Por qué, si parece un buen augurio, el barco se pierde? ¿Por qué se encuentran con el barco fantasma? ¿Por qué los espectros se juegan la tripulación a los dados? ¿Por qué Muerte gana 200 hombres y la mujer-espectro solo uno? ¿Por qué precisamente el marinero?

Tras estas preguntas, y muchas otras, se llega a la conclusión de que la única manera de salir de este laberinto lógico, es aceptar cada evento como un evento individual, una serie arbitraria de efectos sin causas (conocidas o perceptibles). La accidentalidad, entonces, cobra un papel protagónico en el análisis del poema: un asunto de casualidad más que de causalidad.

Las glosas buscan redimir al poema de la carencia de causalidad; probablemente inducidas por las críticas de la versión original. Wordsworth anotaba que no existía conexión necesaria entre los eventos, que no se podía afirmar que derivaran unos de otros. Los comentarios marginales intentan otorgar dicha conexión, necesaria o no. Pero no lo logran, no podían lograrlo, pues con glosa o sin ella, los eventos pretenden evitar cualquier tipo de conexión lógica entre ellos; haciendo caso a Hume, no pueden rastrearse causas absolutas en la accidentalidad, el azar ni en probabilidad.

Among the “great defects” that Wordsworth discovered in “The Ancient Mariner” when it was grudgingly reprinted in the second edition of the *Lyrical Ballads*, was the fact that the Mariner “does not act, but is continually acted

upon.” He gave the poem credit for stanzas in which beautiful images appeared, but as he preferred passion to imagery and avoided the kind of “outrageous incident” to be found in Coleridge’s work, he excluded “Christabel” from the publication and retained “The Ancient Mariner” only with an apology. (Buchan 1969: 92)

Entre otras críticas, se lee que el poema fue considerado ininteligible, absurdo, salvaje, incoherente, problemático y peor aún, que hacía daño a las ventas. Todos esos adjetivos apuntan a una misma dirección, la ausencia (¿deliberada?) de tal conexión causal. En la introducción de *Twentieth Century Interpretations of The Rime of the Ancient Mariner*, una cita se alza como explicación de tal incomprensión.

His contemporaries on the whole failed to understand his questions and were puzzled by his answers and formulations, wherever we question (in the novel, in philosophy, in aesthetic theory, in political theory), we find that Coleridge has been there before us. It is his searching mind, his inquiring spirit that is an image of our own and may yet be several steps ahead [...] This aspect of Coleridge is central to our understanding of “The Ancient Mariner,” an epic in miniature of his life’s work. In its symbolic structure it contains the searchings, questions, and tentative solutions of many years of speculation. (Boulger 1969: 3)

Es posible que, en efecto, Coleridge haya sido incomprendido o que, por el contrario, se haya comprendido que no había intención de causalidad en su poema y fuera esa la razón por la que no tuvo acogida inmediata. Es posible que Coleridge sea un visionario que, en efecto, ha estado en las reflexiones antes que los demás, o no; pero lo realmente

valioso de la afirmación de Boulger es que lo máximo que puede afirmarse de la estructura simbólica del poema es que es un conjunto de preguntas y pesquisas, acaso con algún intento de respuestas, pero jamás una conclusión definitiva. Si se considera probada la ausencia de causalidad en el poema, se procederá a comparar la propuesta poética de Coleridge con el argumento filosófico de Hume.

III. ¿Quién conoce la causa?

Coleridge parece estar haciendo al menos una de dos cosas en el poema: O está llevando el argumento de Hume hasta las últimas consecuencias, mostrando cómo sería un mundo sin causas. O está de acuerdo con el filósofo y muestra cómo es en verdad el mundo enunciado por el filósofo, (y cómo es menester creer en el mito de la causalidad para que la realidad tenga algún sentido). Si es la segunda propuesta, lo que sugeriría el poema, es que el mundo sensible no funciona de acuerdo a las relaciones lógicas que el hombre cree percibir entre los objetos. Esto es, que la mente que percibe sustituye el vacío entre un objeto precedente y uno subsiguiente con la idea de causalidad, creando la ilusión de que el mundo tiene algún orden comprensible, para así poder creer en que el mundo tiene algún sentido. La glosa de la segunda versión del poema sería la substitución de ese vacío por la idea de causalidad. Pero queda claro que, tras una lectura detenida del poema, es artificial, al fin de cuentas no resuelve el problema de conexión entre objetos del mundo sensible.

De ser correcta, la primera propuesta, Coleridge le está mostrando a Hume cómo sería un mundo sin conexiones lógicas entre los objetos; cómo sería el mundo si las bolas de billar se convirtieran en peces. Lo que el poema sugiere, entonces, es que si los efectos percibidos no son originados por las causas conocidas, o aquellas que creen conocerse,

el ser humano viviría en un mundo alucinado y sin ningún orden. Si no hubiera conexiones lógicas más allá de la percepción, sería obligatorio dudar de todo aquello que el sujeto que percibe no ha visto, peor aún, de todo aquello que deja de percibir por algún lapso de tiempo, por corto que este sea. Es imprescindible creer que las cosas siguen existiendo aun cuando no están siendo percibidas. Esa misma creencia obliga a confiar en alguna oscura o secreta conexión entre una causa y su efecto; o al menos entre un efecto y lo que puede creerse, razonablemente, que sea su causa. Con esto el poema, siguiendo esta propuesta, muestra que al hombre común el mundo le funciona, y que le funciona bien. Que ese hombre no se cuestiona acerca de la desconexión del lenguaje, no duda que el mundo está ahí cuando cierra los ojos, y no se pregunta por la conexión entre los efectos y lo que ha considerado ser la causa. Por eso en una primera lectura del poema de Coleridge, no es difícil encontrarse buscando, o incluso creyendo que hay, un flujo de causalidad. El poeta muestra cómo podría llegar a ser un mundo sin esa creencia o esa conexión, verdadera o artificial, es decir, escondida y real, o inventada por la razón.

IV. A manera de especulación: una visión. (*A Fancy*).

Descartes escribe, no como un maestro, sino como un descubridor y explorador, afanoso por comunicar lo que ha encontrado. Su estilo es fácil y sin pedantería, dirigido a los hombres inteligentes del mundo más que a discípulos. Es una gran suerte para la filosofía moderna que su precursor tuviera tan admirable sentido literario.

Bertrand Russell.

Una tercera posibilidad interpretativa, concerniente a la idea de causalidad, se eleva con la lectura del poema: puede ser una declaración acerca de los sueños: es casi imposible no relacionar el alucinado poema de Coleridge con el mundo de los sueños.

Esta conjetura es una memoria del Descartes (1596-1615) de las primeras meditaciones, en donde el argumento del sueño pone en duda la capacidad del sujeto de discernir entre estar despierto o estar dormido y, por lo tanto, la capacidad de estar seguro de lo que conoce. Ya que, para estar seguro del conocimiento, es necesario que sepa que este se ha procurado durante la vigilia¹⁶. Sería deseable ver qué pasaría si se llevara este argumento hasta sus últimos extremos. Es mostrar, como ya se ha mencionado, que el poema de Coleridge se levanta como una objeción a la primera meditación cartesiana; objeción que solo a la luz de esta primera meditación adquiere algún sentido.

Es importante señalar que no es una buena salida al argumento del sueño el hecho de poder identificar ciertas marcas, puesto que esas marcas solo pueden establecerse desde adentro del estado en el cual se encuentra el sujeto que las define y, en definitiva, nada le garantiza, que el sistema de señas que ha elegido ha sido elegido en estado de vigilia. Pero, antes de volver con el poema, quiero hacer referencia al problema de lenguaje con el que el lector se enfrenta en el argumento del sueño.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos. (Borges 1987: 68).

¹⁶ Para Descartes es indispensable diferenciar los estados de sueño y vigilia. Solo en el de vigilia es dado al hombre conocer con certeza, dado que los sueños son engañosos.

Una de las mayores dificultades, de las múltiples con las que se enfrenta la filosofía al estructurar sus argumentos, está contenida dentro del párrafo anteriormente citado. El problema del lenguaje. ¿Cómo es posible que pueda leerse el texto del minotauro si no sabe ni leer ni escribir? Esto es, si no sabe distinguir entre una letra y otra, no sabe leer y no sabe escribir, puesto que todo carácter escrito sería igual para él, ¿cómo puede saber el lector saber si lo que ha entendido era lo que el minotauro quería transmitir o si, por azar, las letras se coordinaron de forma tal que entendió algo en su propio lenguaje? Si bien es un texto de ficción, permite ver que nada garantiza que lo que alguno lee tenga correspondencia con lo que el autor del escrito haya querido decir. Entonces debería estudiarse lo que cada palabra representa para cada persona. Esto es, que la referencia de cada palabra, que tiene cada persona con quien hablo, sea la misma que tengo yo en mi cabeza. Pero para evitar el trabajo que sugiere entrar a definir lo que cada cosa significa, (lo cual implica definirlo desde el lenguaje mismo) cada vez que se va a entablar una conversación, el hombre ha decidido nombrar las cosas. Un idioma específico logra adjudicar las mismas referencias a las mismas cosas. Si bien el hecho de nombrar las cosas se hace también desde el lenguaje, en un grupo lingüístico determinado se asume que no existe esa falta de conexión entre las palabras y las cosas, o entre las palabras y quien las escucha. Esa carencia que supone el filósofo, como tampoco lo hace propuesta de Hume, no afecta a la gente común, porque el hombre común ha construido el mundo a partir de esas referencias del lenguaje, y ese mundo funciona.

En los siglos tercero y cuarto antes de Cristo, el filósofo chino Chuang Tsé, maestro del taoísmo, termina el segundo libro de los libros interiores Nei Pian, libro acerca de la unidad de los seres, de la siguiente manera:

Una noche Zhuang Zhou soñó que era una mariposa: una mariposa que revoloteaba, que iba de un lugar a otro contenta consigo misma, ignorante por completo de ser Zhou. Despertóse a deshora y vio, asombrado, que era Zhou. Más, ¿Zhou había soñado ser una mariposa? ¿O era una mariposa la que estaba ahora soñando que era Zhou? Entre Zhou y la mariposa había sin duda una diferencia. A esto llaman “mutación de las cosas”. (Zhuang Zi 1996: 53).

Cuando Descartes dice:

Cuanto doy más vueltas a la cuestión veo sin duda alguna que estar despierto no se distingue con indicio seguro del estar dormido, y me asombro de manera que el mismo estupor me confirma en la idea de que duermo. (Descartes 1975: 49).

Pone de manifiesto que al menos existen dos estados en los que se puede encontrar: el del sueño, o el de la vigilia. Él sabe que existen esos dos estados, pero que solo en el caso de que esté despierto puede llegar a conocer. ¿Cómo puede estar seguro de conocer que existen dos estados?

Para que Descartes conozca, se ha dicho que es indispensable que él esté despierto. Es más, que él sepa que está despierto, puesto que si no lo sabe, podría estar dormido y por lo tanto cualquier proposición que él enuncie con respecto a lo que percibe puede ser

falsa. Entonces, tiene sentido repetir la pregunta. ¿Cómo puede saber que existen dos estados?

Primero: tendría que haber estado despierto y saberlo, para saber que estaba despierto, con lo cual incurre en *petitio principii*, es decir, se afirma como premisa lo mismo que se dice en la propia conclusión: Hay que saber que se está despierto para saber que se está despierto.

Segundo: tendría, también, que haber estado despierto y saberlo, mientras dormía, para saber que dormía, lo cual sugiere una contradicción: si estoy dormido, no puedo estar despierto.

Tercero: supóngase que no sea necesario estar dentro del sueño para saber que está dormido o que ha dormido. Entonces, al despertar, después de haber soñado que estaba despierto (que es lo que no le permite diferenciar el sueño de la vigilia), tendría que haber despertado y saberlo, para conocer que antes dormía. Pero así como ha soñado que estaba despierto, nada le garantiza que ahora no lo haga; y que creyendo, como en el sueño, que está despierto, no vaya a despertar en un rato. Por lo tanto, no puede conocer que antes dormía porque puede estar soñando. Esto es, nadie le asegura que no haya pasado de un nivel de sueño a otro y que, por lo tanto, él sueñe que ha despertado.

El resultado es que Descartes, si se sigue su razonamiento hasta el final, ni siquiera puede establecer que existan realmente dos estados diferentes y, menos aún, que uno sea más propicio para conocer que el otro.

Concédasele a Descartes la razón con respecto al hecho de que realmente haya dos estados diferentes, siendo estos plenamente identificables. Aun suponiendo que sean dos niveles de sueño diferentes o que nunca se pueda estar seguro dentro de cuál pueda llegarse al conocimiento, el asunto puede reducirse a un problema de definiciones. Con esto quiero decir que, para la gente en general, aquellos que no hacen filosofía, para el campesino o para el hombre de oficina, funciona el mundo. Esto es, que no importa que sean dos estados de sueño o que Descartes no sepa si está despierto o dormido. Así sean, en efecto, dos niveles de sueño diferentes; a un estado se le ha llamado vigilia y las cosas se desenvuelven con cierta linealidad y continuidad, al otro se le ha llamado sueño. La gente sabe cuándo está despierta y no pone en duda el mundo que en tal estado percibe. Entonces, cuando quien percibe se encuentra en el estado que se ha denominado “vigilia”, dice que está despierto y cuando no, dice que ha dormido, al recordarlo.

Descartes no propone el argumento del sueño a la ligera para decir “todo es falso”. No es producto de la locura o de una alucinación. Elabora el argumento después de seguir un orden riguroso en el camino de la duda, puesto que sería muy fácil decir que se duda de todo. En verdad, Descartes dice que solo dudará de lo que tenga razón suficiente para hacerlo y que bastará con que dude de los cimientos, para que todo lo que se apoye sobre ellos se venga abajo.

El primer paso en el orden de la duda es dudar de la información que le procuran los sentidos con respecto a los objetos distantes del mundo sensible. Estos objetos distantes, son objetos que están a cierta distancia de su cuerpo. Duda de estos porque alguna vez ha descubierto que le han engañado, por lo tanto nada le asegura que no lo vuelvan a

hacer. Pero el hecho de que él no pueda garantizar la existencia de los cuerpos externos distantes no sugiere el hecho de que dude de sus percepciones acerca de sus estados internos; esto es, que lo que él siente, por ejemplo, el dolor de estómago, no es falso.

En esta medida, del poema de Coleridge “no se podría dudar”, como asegura Mrs. Barbauld (Coleridge 1969: 116), porque apunta más a una sensación interna que a una reflexión mental.

But these are mental reservations: poetry of the order of *The Ancient Mariner* does not work its magic upon the mind alone; and mental afterthoughts are of little use in explaining, least of all in explaining away, the profound spiritual and emotional effect of this poem. (Whalley 1969: 63)

Según el argumento anterior, duda porque antes ha sido engañado, pero ese argumento no invalida sus percepciones acerca de sus estados internos, porque al parecer nunca ha sido engañado con respecto a esas percepciones internas.

Lamb's criticism¹⁷ is remarkable in a contemporary. The incisiveness of his comment, however, lies not so much in his sensitivity to the fascination of the poem as in his immediate recognition of human feeling as being central in it. (Whalley 1969: 63)

Es ahí donde surge el argumento del sueño, porque así como Descartes ha soñado que percibe el papel que sostiene con su mano, o incluso su mano, cuando en realidad yace

¹⁷ *Letters of Charles and Mary Lamb*, (Whalley 1969: 63)

desnudo con los ojos cerrados, cuando dice estar despierto, pudiera ser que soñara. Este escalón, en el orden de la duda, es muy importante, porque pone en entredicho la verdad de esas percepciones internas.

V. Descartes se defiende.

En el poema de Coleridge anteriormente comentado pareciera como si el poeta se escudara en las palabras de Descartes para poner en entredicho la realidad. Esto es, pareciera como si quisiera mostrar que, de hacerle caso a Descartes, se desintegraría la realidad. Y, en realidad, aunque desde la ficción, sí llega a poner en duda el mundo que se percibe en estado de vigilia, a la luz de un razonamiento filosófico, es decir que al parecer en ninguno de los argumentos hay falsedad siguiendo rigurosamente la teoría cartesiana. Pero, Descartes tiene todavía algo más que decir:

En la meditación primera, Descartes firmemente plantea la imposibilidad de distinguir entre el sueño y la vigilia: *“sin duda alguna que el estar despierto no se distingue con indicio seguro del estar dormido”* (Descartes 1975: 49). Según esta frase, es posible que todo sea un sueño, o que quien percibe siempre sueñe. A este planteamiento, hace mucho tiempo Aristóteles ya había dado una respuesta, porque él también se preguntó: ¿Y qué pasaría si estoy soñando? La conclusión a la cual llegó, estaba resuelta en la misma pregunta: ¿Y qué pasaría si estoy soñando? Esto quiere decir, ¿qué importa? Si estoy soñando ahora, no importa, porque aquí se desenvuelven las cosas con un orden establecido que funciona. En los sueños, también debe haber un orden que funcione, con sus señas y todo, pero desde la vigilia no aparece así, ¿por qué? Porque los sueños son evaluados desde afuera de ellos, desde la vigilia, por lo tanto parecen siempre incoherentes. Descartes afirma:

Ya que, sabiendo que todos los sentidos indican con mayor frecuencia lo verdadero que lo falso respecto a lo que se refiere al bien del cuerpo [...] además de la memoria que enlaza el presente con el pasado [...] no debo temer por más tiempo que sea falso lo que me muestran los sentidos, sino que se han de rechazar todas las hiperbólicas meditaciones de los días anteriores como irrisorias, en especial la gran incertidumbre sobre el sueño, que no distinguía del estar despierto; ahora me doy cuenta de que hay una enorme diferencia entre ambos, en el hecho de que nunca enlace la memoria los sueños con las demás actividades de la vida, como sucede respecto a lo que me ocurre mientras estoy despierto; [...] Pero como me pasan unas cosas que advierto con claridad de dónde, a dónde y cuándo se me aparecen, y enlazo su percepción sin interrupción alguna con la vida restante, estoy seguro de que las percibo cuando estoy despierto, y no en sueños... (Descartes 1975: 124-125).

Descartes dice que sería ridículo decir que no se puede diferenciar el sueño de la vigilia, y que es claro que estos estados se pueden distinguir, porque existe cierta continuidad que la memoria le procura, mediante la cual él puede unir los eventos que suceden mientras está despierto, pero que no pasan mientras duerme. (No obstante proponer esa como solución, no es prueba suficiente, porque nada prueba que en los sueños no sea posible encontrar cierta linealidad que impida distinguir los dos estados. Lo que pasaría si esa fuera la única forma de reconocer el estado de vigilia, se tendría una realidad como la que se describe en el cuento “La noche boca arriba” (Cortázar 1994), en el que, en rigor, no hay nada incongruente y las señas y la continuidad funcionan en los tres estadios experimentados por el protagonista, (el de la realidad, y cada uno de los dos sueños).

Descartes espera hasta la meditación sexta para resolver la confusión en que se había sumido y, claramente, las *Meditaciones metafísicas* son un conjunto de pensamientos que responde eventualmente a las preguntas enunciadas a lo largo de sus páginas. Sin embargo, el diseccionarlo, tomando lo que tiene valor estético o da cara a una ficción, y es por eso que esta sección es *a fancy*, es posible relacionarlo con relatos como el de Coleridge procurando tal grado de irrealidad. Lo más interesante, no obstante, es que los argumentos en sí mismos no son seccionados, son tomados completos y eso es lo que induce la duda acerca de su seriedad, y de lo que puede afirmarse acerca de la realidad.

En resumen, Descartes en la primera de sus *Meditaciones metafísicas*, sostiene la imposibilidad de diferenciar la vigilia del sueño. En la sexta meditación, se tildará de insensato por haber dudado de la clara diferencia entre los dos estados. Asegura que la diferencia es clara pues hay continuidad y conexión entre un día y otro, elementos ausentes entre dos sueños. La teoría de la causalidad de Hume sigue esa búsqueda de conexión entre objetos sensibles. (Cuando habla de identidad, dice que es necesario que un objeto siga siendo el mismo después de un período de tiempo en que dicho objeto no haya sido percibido: la silla percibida antes de dormir debe ser la misma que se percibe al despertar). En los sueños no hay identidad. En los sueños, arbitrariamente, puede haber, o no, conexión lógica entre las imágenes. (Ya ni siquiera se está hablando entre un sueño y otro, se está hablando de imágenes dentro del mismo sueño).

En el sueño los eventos, que aparecen en secuencia, son, en realidad, eventos independientes que no tienen causalidad entre sí. En “The Rime of the Ancient Mariner”, las cosas suceden con un patrón similar al de los eventos de un sueño. Una serie de sucesos consecuentes-en-el-tiempo, que no son consecuencias entre sí. Una

serie de eventos que se siguen sin relación alguna entre unos u otros. Las cosas que pasan en el poema no ocurren como causas ni como efectos, simplemente suceden, al azar. Como en los sueños, hay que aceptarlos como son, sin preguntas hacia los porqué, pues las realidades del sueño no pueden ser evaluadas bajo los parámetros de la razón, pues no responden a relaciones causales, deben ser entendidas en el febril lenguaje del sueño, abriendo así la mente racional a los mundos de ilusión y fantasía, del milagro y la sorpresa.

Antecedentes en América:
Retórica colonial y el *otro* Lingüístico

Parece que éste fue consejo del diablo por
llevarse todos aquellos y quitarnos el oro...

Juan Rodríguez Freile

A lo largo de esta reflexión intentaré introducir al lector dentro de la realidad literaria que suponen tres textos escritos en los albores de lo que hoy se reconoce como la nación colombiana: *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, *Noticias Historiales* de Fray Pedro Simón, y *El Carnero* de Juan Rodríguez Freile. Esta realidad es el motor de las acciones que el hombre europeo desempeñó en el Nuevo Mundo; casi como textos sagrados se convirtieron en justificación, y, más que eso, en profunda creencia. Es de allí que surge la idea de un *otro* que hasta hoy atraviesa el imaginario colectivo. Un *otro* bárbaro, cargado de oro y súbdito del demonio, un otro que no caminó por América pero que sin duda transitó por Europa y cuya idea manchó de sangre la tierra del Nuevo Mundo.

I. A manera de introducción: el *otro* y el monstruo.

Para poder comenzar a hablar de lo que lo *otro* o el *otro* significan en América, o mejor, en Europa con respecto de América, es necesario referirse a lo monstruoso. Aunque pueda parecer agresiva esta comparación, es importante recordar que la noción del *otro* como igual es muy reciente en la historia occidental. Es una doctrina derivada de la retórica de los derechos humanos y su aplicación a las políticas efectivas es más bien contemporánea. Desde el punto de vista formal puede verse expresada esta nueva idea de lo *otro* en el pensamiento del antifascista Norberto Bobbio a mediados del siglo XX.

Desde el punto de vista religioso el cambio es tardío. Aunque las puertas de esta unión de la diferencia, se empiezan a vislumbrar en el Concilio Vaticano II, presidido por el Papa Juan XXIII, es solo hasta Juan Pablo II que se formaliza: en su afán ecuménico, convoca a todos los líderes religiosos (de todas las religiones) y los llama hermanos. Es hasta el siglo XX que la diversidad es considerada como valor incluso por encima de lo que es estable, clásico y considerado legítimo en sí mismo.

Antes de eso, sin embargo, lo *otro*, lo ajeno, lo extraño, está asociado con el miedo. En primer lugar miedo a que desestabilice lo estable, en segundo lugar a que sustituya lo conocido. La clasificación general que los griegos y los romanos dieron a los extranjeros fue la de bárbaros. Eran pueblos distintos a aquellos que así los nombraban; pero eran también distintos entre sí: no pude pensarse en nada más dispar que un celta y un tártaro, un persa y un vikingo. Eran temibles, ignorantes, más cercanos a las bestias que a los hombres. Es una lástima que no hubieran dejado, estas tribus, testimonios escritos, pues quienes escribieron, desde el desconocimiento y el extrañamiento, lo hicieron bajo el influjo del miedo. Una vez descompuesto el Imperio, las ciudades se envuelven sobre sí mismas cortando casi por completo la comunicación entre ellas. Las leyendas bárbaras se funden con las propias y las tímidas identidades nacionales empiezan a germinar a la sombra del bosque, de lo oscuro, lo desconocido: el miedo. Desde los salteadores de caminos hasta las brujas, duendes y ogros, incluso el fabuloso lobo, asechan en el umbral de las ciudades, que se protegen a la luz de los ayuntamientos y las parroquias, de lo *otro* de los *otros*, que han quedado convenientemente fuera de los muros.

Las cruzadas serán la cumbre de la unión entre estado e Iglesia para eliminar al *otro*. El viaje a la cuna del Islam que por un instante unió a la ya quebrantada Iglesia (ortodoxos y romanos), que oficialmente tiene una razones religiosas y que luego la historia ha revelado otras económicas, tiene también su fundamento en el miedo: el miedo de la Iglesia griega que ve a los musulmanes llegar a las puertas de Edesa, el miedo de los franceses que ven a los moros al pie de los pirineos. En esta guerra de tantas guerras los templarios fueron protagonistas de un escándalo sin precedentes. Verdad o mentira, las acusaciones más graves en su contra, derivaban de la profunda empatía que habían establecido con el pueblo islámico. Los templarios fueron señalados por fraternizar con el *otro*, al punto de respetarlos, de aprender de sus habilidades, técnicas y ciencias e, incluso, de compartir algunas de sus creencias. Lo *otro* siempre ha sido causa de temor.

Regresando al tema que me ocupa, a finales del siglo XV, Francisco de Vitoria, hablará de la igualdad formal del indio americano: un ser igual *en forma*, pero no del todo en espíritu. Esto es, el indio tiene, dentro de sus posibilidades, ser igual y dejar su otredad. El indio es susceptible de ser igual. Un poco sobre las mismas líneas que deja san Pablo en su carta a los Romanos (líneas que al parecer olvida Juan Pablo II). A pesar de ser el apóstol de los gentiles, de los *otros*, san Pablo les recuerda que solo somos hermanos *en* Cristo. Mientras tanto, el indio no converso será incompleto.

Las opiniones referidas al monstruo expuestas por Aristóteles en la *Generación de los animales*, constituyen el punto de partida de aproximación al monstruo desde la baja Antigüedad hasta los cronistas de Indias. En su tratado sobre el *origen de los indios*, Gregorio García se remite a Aristóteles para afirmar que “el principio de los monstruos consiste en no alcanzar naturaleza su perfecto fin, que

es engendrar cada uno su semejante, porque no alcanzándole, es monstruo lo que se engendra, según aquella parte en que se diferencia de su principio”. Así pues, a partir de Aristóteles, desde el aspecto genético, el monstruo es no similitud. (Cabarcas 1994: 51)

Por otra parte, San Agustín quiso aligerar la diferencia proponiendo que si todo está creado por Dios, y en Dios no hay imperfección, Dios no creará nada incompleto. Por tanto, lo monstruoso debe ser hermoso en alguna medida, y es la propia limitación del hombre lo que no le permite apreciarlo. Esto, tal vez, justifique las primeras impresiones de los conquistadores al pensar que habían alcanzado el Edén. No obstante, muy rápidamente esta concepción se desvanece convirtiendo a estos seres en monstruos puesto que no encontraron identidad con ellos.

Al reseñar la sensación experimentada por los viajeros medievales de estar penetrando en otro mundo, Claude Kappler afirma que se puede pensar que el sentido de la expresión *alter*, en el decadente latín medieval, designa el otro, no entre varios posibles sino como oposición nominal de dos cosas: *alter* ‘es lo que no soy yo’. *Alter mundus* es, en la perspectiva de dos únicos mundos posibles, el nuestro y el de ‘los otros’, vale decir, el contrario del nuestro. Estas concepciones influirán largamente en la vida cultural de Occidente y también acompañarán a los descubridores del siglo XVI en su búsqueda de asimilación de las realidades que van explorando. (Cabarcas 1994: 41-42)

Si lo *otro* es no similitud, y el monstruo es no similitud, entonces el *otro*, por definición queda incluido dentro de lo monstruoso. Esto da carta blanca al español para eliminarlo.

Se convierte en instrumento de la divinidad al aniquilar todo aquello que no puede llegar a la perfección, al *ser*. Todo aquello que no participa del ser, no es, y lo que no es no puede existir.

Faltaban las palabras para referirse a la realidad encontrada; pero puede decirse que en la concepción medieval del mundo, de la que muchos descubridores y conquistadores eran portadores, lo que no existe es lo no escrito en los libros.
(Cabarcas 1994: 43)

El lenguaje, al igual que había sucedido con los griegos y los romanos, se vuelve definitivo para afianzar la diferencia. Se comete una petición de principio puesto que como son diferentes no tienen el mismo lenguaje y como no tienen el mismo lenguaje son diferentes. Los indios existían, estaban ahí para probarlo, por lo tanto tenían que estar descritos en alguna parte. Es a esa tradición de la autoridad a la que están suscritos los españoles; algún autor tenía que haberlos referidos pues en lo escrito estaba la verdad. Entonces pasa lo increíble: es la realidad la que debe acoplarse a los textos y no los textos a la realidad.

...es probable establecer que el mundo americano descrito por los cronistas será su testimonio de realidad y de verdad, a pesar que para ellos conocer será, en buena medida, reconocer lo que su cultura, religiosa y literaria, da como existente. (Cabarcas 1994: 43-44)

II. ¿Ilustres? Juan De Castellanos.

Voy a remontarme a los orígenes, y el principio es Castellanos, son las *Elegías*. Es desde este momento que la visión del nativo heredada de Colón, empieza a matizarse, puesto que Castellanos le procura profundidad, perspectiva. Perspectiva es una palabra que podría utilizarse para comenzar a entablar esta reflexión sobre la imagen que Castellanos construye del nativo americano. En las *Elegías* se inaugura, por primera vez en un contexto americano, la figura del otro. Se define al nativo de múltiples maneras, lo importante de esto es la existencia de una definición que va más allá de una nueva descripción “natural”. Hasta ahora (siglo XVI) las descripciones de los nativos americanos, parecían incluirlos más bien en las imágenes de los bestiarios medievales considerándolos un renglón más dentro del reino animal.

Cuando Castellanos describe el encuentro entre occidente y las bautizadas Indias, nos presenta una serie de personajes que se diferencian de aquellos otros referidos en las primeras crónicas. Estos nativos tienen cuerpos humanos con toda la grandeza y la pureza del ser humano; en el canto cuarto se lee: “Donde se trata como hallaron tierra, y descubrieron la grandeza deste nuevo mundo” (Castellanos 1997: 32). (Una de esas grandezas referidas son sus habitantes. No hay que olvidar el influjo de esa primera mirada de Colón sobre Juan de Castellanos).

La primera referencia que se hace trata de homologar esas figuras que se ven en la playa con el imaginario mitológico clásico: “Si son sátiros éstos, o silvanos, y ellas aquellas ninfas de Aristeo: o son faunos lascivos y lozanos, o las nereides, hijas de Nereo, o driades que llaman, o nayades.” (Castellanos 1997: 34). Inmediatamente después se establece toda esa comparación mitológica como una forma de encontrar adjetivos

(desconocidos, por lo demás) para destruir a los nativos. De esa forma se introduce la alabanza de un otro inaprehensible.

Ansí todas las ninfas como ellos son bien proporcionados y bien hechos, sacados son de hombros y de cuellos, y más pecan de anchos que de estrechos: ¡Cuán luenga hermosura de cabellos! ¡Qué gran tabla de espaldas y de pechos!
(Castellanos 1997: 34)

Esta visión contrasta con la descripción que hasta este momento se tenía de los nativos, pero a la vez se vuelve justificación del viaje de Colón por parte de Castellanos, visto como una empresa milagrosa; sí, como Castellanos dice, Colón fue llevado de la mano de Dios, no pudo haberlo llevado a otro lugar que no fuera el Paraíso. Sin embargo, hay un subtexto, es imposible que estos no-bautizados fueran parte del Reino Retórico de Dios; entonces se introduce la lascivia y la sensualidad que a la vez los vuelve más humanos pero menos salvos. La visión de estas criaturas esplendorosas tendrá que degenerar, inevitablemente, en una retórica del pecado, puesto que estos seres no podían, gratuitamente, ser mejores que los españoles.

Por cierto todos ellos son dispuestos, y ellas por consiguiente bien dispuestas; pero los trajes son muy deshonestos, aun para las mujeres deshonestas, pues los unos y otros andan prestos para solenizar venéreas fiestas [...] Pues no son en estado de inocencia, que hijos son de Adán y descendientes; (Castellanos 1997: 34)

Esta última frase introduce al nativo en el mundo de los hombres, pero en el de los hombres de naturaleza caída. En este momento el hombre americano es visto como una suerte de adjetivo imposible; natural, extraño, desconocido. Pero a medida que el barco avanza y que los conquistadores se introducen en el territorio inhóspito de aquello que consideraban las Indias Orientales, este *otro* (salvaje), va adquiriendo características que lo emparentan con el pecado. ¿Contradicción? Es probable, pero lo cierto es que al acercarse a lo desconocido, los conquistadores atribuyen a los nativos expresiones exacerbadas provenientes de los referentes lingüísticos que conocen, imponiéndoles una nueva característica: la de monstruos.

Y por naturaleza proveídos hombres, en la cabeza, de dos caras [...] No mucho de los Andes apartado, de los pigmeos que la fama siembra captivaron un macho y una hembra [...] Salvaje más crecido que gigante, y cuyas proporciones y estatura eran según las pintan en Atlante, de hombre natural la compostura, en el hocico solo discrepante, algo largo y horrenda dentadura, el bello cuasi pardo, corto, claro, digo no ser espeso, sin raro.(Castellanos 1997: 865-866)

Es claro que se trata de una transculturación de mitologías pero, sobre todo, de una imposición lingüística, pues algunos de estos monstruos son referidos por los guías de las expediciones, ¡qué son nativos! Los referentes con que se cuentan, a nivel lingüístico, son aquellos que utiliza la mitología clásica. Esto es importante porque por debajo de los referentes occidentales fluye el discurso nativo, esto es, se sitúa en un nivel equiparable al discurso blanco/culto del siglo XVI. Incluso existen partes en las *Elegías* en las que el discurso nativo no está filtrado por la palabra occidental, utilizando para sus octavas reales palabras extraídas de los dialectos locales.

Atónitos al avistar, sorprendidos al introducirse en territorio y finalmente horrorizados ante la idea de ese otro como el peligro caníbal, los conquistadores construyen un tercer referente; un referente que a pesar de partir de un estudio natural, se convierte en la experiencia del temor y la justificación de la guerra. No hay sino que recordar el episodio de La Gaitana en donde la figura de la tortura y de la resistencia americana forman una antonimia: el hecho real, el acto mismo del canibalismo, sin importar su veracidad histórica sino la realidad en que se convierte el asunto entre Añasco y la Gaitana. No importa si solo fue una guerra de resistencia “cruenta y aguerrida” o si efectivamente se trató “de un banquete caníbal”. Lo que importa en realidad es la introducción de este concepto en la conciencia de la conquista que avala y autoriza el exterminio del *otro*.

El desarrollo del otro en la visión de Castellanos fluye paralelo al desarrollo de la mitología. En un principio lo clásico se impone sobre el *otro*. Más adelante los mitos del nativo son definidos como referentes nominales clásicos. Finalmente la mitología del otro se eleva desnuda de la tradición europea para sostenerse independientemente e introducirse de manera definitiva en el imaginario occidental. El mito de El Dorado es un claro ejemplo de esto, en donde el cuerpo de un hombre recubierto de oro hace que se confunda el hombre con el tesoro. Ficción o realidad, se convierte en el norte que guiará las brújulas de muchos hombres que, por codicia o aventura, regalarán su vida a ese sueño en que se convirtió América.

III. Noticias del Bárbaro Colonial. Fray Pedro Simón.

En segundo lugar, se encuentra Fray Pedro Simón con sus *Noticias Historiales*. Se verá de una manera sorprendente, cómo los referentes de Castellanos son continuados, de alguna forma, en el texto de Simón. Es como si una vez aceptada la condición monstruosa del americano, se tomaran ciertos hechos y se transmitieran de manera espeluznante. Al tratarse de un texto bastante extenso tomaré como paradigma un episodio particular, el de la toma de Ibagué, para dar cuenta de este camino que la retórica les labra a los conquistadores hacia el interior del continente. Pero antes, basándome en el capítulo de Álvaro Félix Bolaños titulado “Canibalismo y retórica en la justificación del exterminio del Pijao”, me aproximaré a la noción del hombre americano que circuló gracias a Simón.

La noción del otro es lo que define la obra de Fray Pedro Simón. Un otro que, según Bolaños (1994), se construye con base en un imaginario que desde la antigüedad clásica, con los Griegos, se instauró como forma de nombrar lo desconocido. La pregunta surge cuando al enfrentarse a un texto netamente colonial Bolaños se interroga por “el verdadero sentido del ataque retórico de Simón”. ¿Cuál? La forma de nombrar a muchos de los nativos indígenas de manera desdeñosa y de compararlos con una bestialidad que solo la imaginación Europea de más de quince siglos, fue capaz de construir para definir eso que no podía nombrar o, mejor, eso que *le convenía no nombrar de un modo explícito*. A grandes rasgos esta es la tesis central del texto “Canibalismo y retórica en la justificación del exterminio Pijao”. El Pijao es el eje de toda una parte de la obra de Simón que él mismo confiesa “no ser suficiente” y de la que, sin embargo, se ocupa con tanto afán legitimador español como si fuera un intento,

por medio de la palabra, de recurrir al artificio para el convencimiento del exterminio y la barbarie de los españoles.

Interrogarse por el otro como bárbaro, sodomita, sucio y pecador, asegura Bolaños, no es solo preguntarse por lo desconocido, lo inasible, lo inefable, que buena parte de la historiografía ha querido denominar como una reacción normal, un deducir de un significado el significante (el más asequible). ¿Qué quiere decir esto? Que si bien si se trata de un *otro* desconocido la potencia del lenguaje es capaz de abstraer un sentido con tal de favorecer con rigidez una definitiva versión de la historia. El *otro*, es sabido, es el habitante que desde la Grecia antigua legitima, en última instancia, la empresa colonial. El otro debe existir para que exista también el todo: esto claro, es la típica legitimación del más fuerte que, en busca de motivos, encuentra una razón de peso para tener enemigos. Los Pijaos son entonces el pretexto perfecto - sin olvidar a los Caribes de la costa norte colombiana - que encuentra Simón para justificar el exterminio y la evangelización española. No solo porque los nombra como diferentes sino porque los condena a un estereotipo, clásico también: el caníbal.

Las primeras noticias de la empresa en contra de los Pijaos representaron pérdidas considerables en los ejércitos conquistadores. Así que desde 1513 y casi durante sesenta años, las noticias de las bajas españolas eran consideradas imposibles sin que existiera un argumento potente que lo justificara. Así que desde Sebastián de Belalcázar hasta Diego de Bocanegra, los españoles se enfrentaron con un ejército de hombres muy bien capacitados para la guerra y que, muy al contrario de los caníbales y sodomitas, contaban con una inteligencia fundada en su potencial humano. ¿Qué deduce Simón de las crónicas de los *ilustrísimos* señores de Indias? Que se enfrentaron con la

monstruosidad, con hombres que comían carne humana hasta saciarse y que, además, copulaban sin fines procreadores. El pecado quedaba catalogado y así se explicaba cómo, unos hombres sin alma, eran capaces de vencer la empresa de la Santa Iglesia.

Así, un *otro* se convierte, a través del lenguaje, a través de las cientos de hipérboles de las que lo nutre Simón, en un ser salvaje y violento por naturaleza. De acuerdo con Lyotard, cuando habla de los derechos del otro, por ejemplo, se entiende que esta relación del lenguaje es muy particular. Es una relación en la que queda excluido el *otro* incluso como sujeto pasivo de la conversación, por no decir de la comunicación pública; El *otro* será siempre extraño. Me parece recordar que también se sorprende al anotar que los mismos griegos, inventores de la *Politeia*, privaron de tal privilegio a los bárbaros y deja claro que el *otro* siempre sobrevuela como una amenaza sobre la identidad de aquello considerado como propio. Como se expuso en la reflexión sobre el *otro* en Castellanos, es necesario anotar que la definición de ese otro se cristaliza en la palabra escrita expresa.

A partir del texto de Félix Bolaños, puede apreciarse cómo el referente caníbal en la retórica colonial se *ficcionaliza* de acuerdo con los intereses del discurso imperante. El resultado entonces se convierte en la verdad. En esta discusión sobre el episodio de “la toma de Ibagué” no parece ser importante la veracidad, tan discutida, histórica de los hechos. Lo interesante es captar la versión de Fray Pedro Simón que, entre otras cosas, es el discurso que legitima el exterminio del otro. Como en todas las guerras, a lo largo de la historia de occidente, la verdad queda escrita por los ganadores. Así en ese episodio puede verse cómo Simón convierte en héroe a Gaspar Rodríguez y, para

entregarle esta facultad, tiene que exagerar el número y la crueldad de sus enemigos: de nuevo, los Pijaos.

Parecía un día de Juicio el alboroto de la plaza y toda la ciudad: aquí sonaban voces, allí gritos de niños y mujeres y muchachos que los daban a sus maridos y padres, acullá gemidos mezclados con voces de caracoles y trompetillas de los bárbaros que discurrían por todas con furia de demonios, pegando fuego a cuanto había (Simón 1882: 380)

En esta cita está convenientemente involucrado el discurso religioso. El Juicio, los demonios y el fuego, remiten directamente al Apocalipsis. ¿Rodríguez pelea contra el demonio? Este “caballero” se convierte en el instrumento de Dios, de la justicia Divina para extirpar el pecado de la tierra. Simón utiliza los términos que, históricamente, producen una reacción predecible en el lector: se trata de bárbaros, ampliamente conocidos en la literatura clásica, se trata de demonios, se trata, en fin, de cargar un discurso con tal cantidad de referentes, un discurso que desnudo de dichos referentes no valdría más que para contar una querella entre dos bandos.

Es imposible, en una primera lectura, no sentirse escandalizado por las acciones de los indígenas y es difícil no sentir un poco de alivio cuando Dios estira su brazo para acabar con la plaga. Sin embargo, en una lectura más atenta habría que preguntarse, ¿Quiénes son realmente los bárbaros? ¿De quién proviene el fuego de antorchas quemando chozas? Como si la historia hubiese juzgado a los españoles cuando defendieron su legítima propiedad sobre el territorio, expulsando a los árabes de España. ¿Por qué los Pijaos no tenían ese mismo derecho?

IV. El *otro* visto desde la otredad: Juan Rodríguez Freile.

Juan Rodríguez Freile se confiesa como Neo Granadino a diferencia de Simón y de Castellanos. Es por esto que su escrito está llamado a ser, en mi opinión, la primera noticia de un nuevo mundo visto con los ojos de un criollo que, a pesar de percibirse como español, intenta filtrar un nuevo sesgo en la identidad de las Indias Occidentales. *El Carnero* incluye por primera vez desde la publicación de las *Noticias* de Simón y las *Elegías* de Castellanos, datos del autor, asunto que, además de involucrar afectivamente al escritor, acorta la distancia con que se escribía en las obras anteriores. El texto, sin embargo, contiene dualidades en cuanto a la mirada del indígena. Por una parte hay ciertas referencias que permiten rastrear patrones de identidad en la fundación de Santafé de Bogotá: la descripción de la guerra entre los caciques de Bogotá y Guatavita, los rastros precolombinos, la mención a los rituales de El Dorado, etc.; configuran un tinglado sobre el que Rodríguez Freile se mueve con la libertad suficiente para, entre líneas, decir que el presunto Nuevo Mundo, desde tiempos inmemoriales, también tiene tradiciones. Por la otra, y en esto consiste la ambigüedad del texto, Rodríguez Freile, a causa de razones tan dispares como tener origen judío pero además conseguir el beneplácito de España para su obra, se confiesa “cristiano antiguo y fiel a su Majestad el Rey de España”. El origen de Rodríguez importa poco si se tiene en cuenta que *El Carnero* es el primer libro en el que se da cuenta de una serie de patrones de identidad que, a pesar de estar filtrados, contribuyen de manera definitiva, a recoger más pistas sobre la mirada del otro tan repetida en esta reflexión.

La diferencia con las obras anteriores es definitiva. Se abandona el tono épico utilizado por Castellanos y Simón y, más allá de la circularidad de un mito como puede ser el Yurupari, lo que encierra *El Carnero* es la visión de un mundo privado que, devela el

verdadero “estado de las cosas” en la Nueva Granada. Así, el otro aparece en las primeras páginas, como parte de un imaginario vigente pero no definitivo en la construcción de la obra. Después de la crónica de la conquista y de las batallas entre Guatavita y Bogotá, el tono se invierte para adentrarse en “los mundos privados” de la imperante corrupción en Santafé.

La idea moralizante, sin embargo, no escapa a Rodríguez y sus episodios referentes a la creación del mundo parecen más sesgados hacia un afán legitimador de su obra que hacia una verdadera explicación de la concepción del mundo. La ironía se antepone a la moral y la idea del otro se desplaza al territorio de lo erótico y lo político. Para Rodríguez los indígenas son el pasado, el presente está salpicado por la codicia de El Dorado sembrada por Jiménez de Quesada. Ese hecho fundamental marcaría las conciencias que Rodríguez se propone describir.

El Bogotá con los indios de la sabana acudieron al Adelantado Jiménez de Quesada pidiéndole les diese favor y ayuda para cobrar a sus mujeres e hijos; el Adelantado acudió muy bien a estos porque de la gente de los tres generales sacó una buena tropa, con la cual entraron los indios tan a tiempo y en tal ocasión, que cobraron lo que era suyo, quitándoles a los panches lo que tenían [...] Los soldados salieron aprovechados del pillaje de los panches adonde hallaron muy buen oro en polvo. (Rodríguez 1997: 62-63).

Pareciera que en este hecho se funda el imaginario que hasta hoy recorre el mundo occidental: la idea de la abundancia escondida que jamás existió y que se convertiría en estandarte del imaginario colectivo. La idea de dar cuenta de una verdadera historia, la

de los adelantados y sus secretos, la de una ciudad que se pretendía tan cerca del oro pero que no ofrecía sino corrupción y laberínticas intrigas.

Es con Rodríguez que se funda también la idea de ciudad. Este Nuevo Mundo, es cierto, ha sido profanado por la conquista y, sin embargo, no ha sido sino con el arribo de las fundaciones que se ha empezado a olvidar. El rescate de Rodríguez es lo que podría nombrarse entre líneas, la historia no oficial. Es por lo mismo que se enfrentan los métodos anteriores a los que se mencionan al comienzo de la obra: “donde faltan letras falta el método historial, y faltando todo eso, falta la memoria de lo pasado” (Rodríguez 1997: 11). Aunque no podría llamarse a *El Carnero* una obra contestataria, su nivel subversivo la separa de las épicas narraciones de Simón y Castellanos; corresponde en verdad a una visión del *otro* desde la otredad. Otra vez, la mujer y la historia, son el recurso que, en síntesis, se convierten en el pretexto para adentrarse en los mundos privados, de los americanos, los *otros*.

Es un mundo occidental, es un mundo escrito, y si Colón escribe que vio sirenas, las sirenas existen. Si Castellanos escribe que hubo un banquete caníbal, en América hay caníbales. Es una palabra que crea realidades conceptuales, es una escritura que sella el futuro de la nueva tierra, que se presenta como un paraíso, se transforma en una opción de redención para el español y, finalmente, se convierte en la caldera del diablo. La misma realidad, la misma historia, tres discursos consecutivos y una capacidad de destrucción y saqueo nunca antes vista, en nombre de la palabra.

¿Pero cómo podría concluir sin remitirme a los orígenes? Se había dicho al comienzo de este ensayo que se iba a empezar por el principio y que el principio era Castellanos. Si

bien es el principio de esta retórica creadora de realidades, existe un paso anterior en la percepción del otro en América, es anterior a las cartas de Cortés y anterior al diario de Colón. Es una percepción que se origina en el mundo que se creía virgen pero que no lo era en absoluto; una percepción del nativo acerca de sí mismo: de la otredad que componían sus realidades espirituales y que en una reflexión como esta es imposible dejar por fuera. Una vez explorada la visión blanca y autorizada del indígena, es pertinente ver cómo él se definía a sí mismo, desde la percepción no oficial. De esta manera puede el lector asomarse al origen de la composición dual a la que pertenece el nativo.

V. El *otro* como figura del poder. Yurupari.

“Solo entonces descubrieron al viejo payé, tranquilamente sentado entre ellas, sin que ninguna pudiera decir ni cuándo ni cómo había llegado”. (Stradelli 1983: 182) Esta cita, que aparece en el segundo párrafo del Yurupari, mito fundacional del imaginario del Vaupés, transcrito por Ermanno Stradelli, da cuenta de una de las figuras de poder centrales en el mito y en la imaginación de un otro aborigen poderoso y sobrenatural: el payé. El payé es la piedra angular de toda la cosmogonía del mito; él aparece cuando nadie lo espera y observa a las mujeres mientras discuten la posibilidad de fecundarse unas a otras. Es el otro inasible que desde su silencio ordena el caos imperante. ¿Y acaso el poder puede ejercerse desde el silencio? El payé no es un dios y por lo tanto no es una voz de mando a la manera occidental. Él, en cambio, posee la sabiduría para organizar¹⁸. ¿Qué organiza? Los posibles desequilibrios que en la mayoría de los casos,

¹⁸ Es importante recordar que en todo caso el texto que se conoce es una recopilación hecha por estudiosos occidentales, y traducido antes, incluso, a otros idiomas antes que al español. Es notable que después de varias líneas, las palabras no pueden dar cuenta de la figura chamánica de una manera precisa y así como el mito - transcrito - intenta recuperar a través de la potencia del lenguaje occidental una concepción contraria a la nuestra, es necesario utilizar comillas para todo eso que no es exacto en la figura encarnada del payé.

de acuerdo con el Yurupari, encarnan las mujeres y la sexualidad exacerbada. Estos desequilibrios deben entenderse leyendo un sistema cosmogónico que nada tiene que ver con el que profesa occidente. Así, por ejemplo, en el caso del episodio descrito, puede decirse que la fecundación no se ejerce exclusivamente en una dirección.

Aunque parezca extraño, la figura del chamán transcrita por Stradelli, es el trazo que sugiere que la visión del *otro* en la concepción occidental tradicional ha tenido que adecuarse a ciertas particularidades, a ciertas reglas, que gravitan sobre el discurso y a ciertos órdenes que, a pesar de ser incomprensibles, han “tratado” de ser traducidos con las herramientas asequibles. El chamán es una figura polémica: de sacerdote a gurú, de brujo a loco, ha sido de algún modo inasible para la concepción occidental del mundo. Stradelli ha tratado, sin embargo, de conservar y de difundir una perspectiva que la antropología ha acogido, esta es, la de organizador social y natural. El chamán coexiste dentro de las familias, no es un ser extraño que vive alejado de la realidad de sus tribus, pero tampoco es lo que comúnmente puede pensarse como cacique o jefe de tribu. A lo largo de todo el mito se sugiere como voz, como presencia; esto porque es de él y no de otra entidad, que depende que se diriman los desequilibrios naturales. En uno de los episodios se anuncia que Pinon fecunda a todas las mujeres en una noche. El payé al enterarse siente ira, sin embargo, como sabe que de él depende su pueblo y, como además encuentra un motivo positivo en el acto de Pinon - la fecundación acrecentará la población y por ende la fortalecerá -, no actúa por prohibición, como en el caso de las mujeres, y permite que Pinon se convierta en un revitalizador-engendrador de los *ilapay*, convirtiéndolos en mayoría ante sus enemigos los *binacas*.

De este modo y aunque la figura del chamán siempre aparezca confusa, su función social se clarifica al comprender que más allá de ser “guía espiritual” el chamán es la función reguladora social por excelencia. Su presencia es inaprensible, pero su oficio cada vez más inteligible. Gerardo Reichel Dolmatoff, en su libro *Orfebrería y Chamanismo*, refiriéndose a la representación de la figura chamánica, ha señalado la dificultad que presenta el tratar de encontrar un sistema que clasifique o dé cuenta de lo que es en realidad el chamán y propone que esa es tal vez la tarea del futuro para los antropólogos e historiadores. Dentro de esas múltiples formas de representación se podrían citar solo algunas que, más que ser de carácter unívoco, son solo hipótesis conducidas por la orfebrería hallada en las zonas del Vaupés; clasifica Dolmatoff, cabezas de aves auxiliares, cinturones, colas bifurcadas, chamanes bicéfalos y hasta murciélagos con cara de hombre. Ahora bien, ¿por qué hablar de iconografía cuando se intenta discernir la función social del chamán? Porque el testimonio de Stradelli es tan múltiple como las representaciones que trata de encontrar Dolmatoff en la orfebrería y, de allí que tal vez, en las tribus mismas esa multiplicidad sea en realidad el chamán. El otro poderoso se encarna en ese gran compás que iría desde la interpretación hasta la transcripción.

El Yurupari en particular contiene la idea de un chamán representativo que encarna figuras de la naturaleza pero, además, es el interventor directo en momentos de fisura. No se trata solamente de un consejero o de un organizador, sino de alguien que dispone las relaciones del hombre con el hombre y del hombre con la naturaleza;

Que nadie trate de seducir a la mujer del otro bajo pena de muerte, la cual caerá tanto al hombre como a la mujer. [...] Qué ninguna muchacha que haya llegado

al momento de ser violada por la luna conserve los cabellos enteros bajo pena de no casarse hasta la edad de los cabellos blancos. (Stradelli 1983: 227).

Así aparecen dos leyes dictadas por Yurupari mientras saca del *matiry* un poco de cera. La transgresión es un elemento que obliga al payé a estar alerta. Después de dictadas las leyes éstas son infringidas y la función social cada vez se aclara más en el sentido de buscar el equilibrio.

Fue por ese día que apareció el primer payé, y fue en la maloca de Cudiacury, y apenas Pinon supo que existía un hombre que veía todas las cosas a través de la imaginación, se dirigió hacia allí. (Stradelli 1983: 222)

Esta aparición muestra cómo la iniciación, además de asegurar la transmisión del conocimiento para evitar la constante transgresión femenina, es un ritual que introduce al conocimiento del mundo. El Yurupari está lleno de referencias a la burla de la regla por parte de la mujer que conjura el chamán a través de la imposición de leyes que aseguran el orden.

Ese es el Yurupari en su extensión. La figura de payé siempre será un otro referente a lo que en occidente se llama desconocido. Es un poder múltiple, una fuerza organizadora que representada o no, da pistas sobre esa otredad que hasta nuestros días se plantea aterradora. Para los *ilapay* la otredad no es otra cosa que el desorden, pero eso que encarnan las mujeres es la otra mitad que debe existir para que el orden también lo haga. Lo que inaugura la noción de chamán es el secreto, el secreto que contiene el orden:

Ahora que ya conocen mi ley, con la cual deben cambiar los usos y las costumbres de esta tierra, que el payé haga respirar el humo de su cigarro a las mujeres que duermen [...] El payé fue desde ese día escuchado y obedecido en todo y por todos. (Stradelli 1983: 255)

A manera de epílogo: de lo mágico a lo maravilloso.

Para terminar, quisiera hacer eco de algunas sugerencias acerca de la posibilidad de rastrear el *realismo maravilloso* en los textos de los primeros cronistas, puesto que eso daría cierta continuidad al tema tratado, más allá de los primeros asentamientos coloniales en La Nueva Granada. Podría incluso percibirse esa noción de lo no identidad hasta la segunda mitad del siglo XX. Esto es importante porque la noción de lo *otro*, aunque modificada, sigue apareciendo en relación a los contextos americanos; es interesante, sin embargo, que cinco siglos más tarde, la percepción de aquello extraño rondando por América, no solo se conserve, sino que el americano, que por definición en este artículo ha sido siempre el *otro*, sea ahora quien perciba esas realidades americanas como ajenas¹⁹.

Cito a Fray Pedro Simón para enlazar los dos conceptos (la *alteridad* y el *realismo maravilloso*) y así explicar la afirmación anterior:

Precedieron también algunas señales pocos días antes de que algunos tomaron por indicación o presagio el suceso: hundióse en el pueblo la capilla mayor de la iglesia y pasaron un día tanta infinidad de mariposas volando por encima del pueblo, cosa nunca vista hasta entonces, que ocultaban el sol. (Simón 1882: 377)

¹⁹ Todavía hoy, incluso en América, vende más un tónico capilar cuyos ingredientes secretos provienen del Amazonas que el de ninguna farmacéutica reconocida.

Quisiera explicar por qué utilizo el término *realismo maravilloso*. Es un término que fue propuesto por Irleamar Chiampi en su libro titulado “El Realismo Maravilloso”. En gran medida estoy de acuerdo con las razones que esgrime para justificar la necesidad del neologismo. Sin embargo, me parece que las diferencias entre lo que significan “realismo mágico” y “real maravilloso” se pueden ampliar un poco. Estas diferencias se dan puramente a nivel del lenguaje; en lo que las palabras pueden llegar a significar, y lo que dichas expresiones representarían si se tomaran en un sentido literal. Pero siendo el lenguaje el tema principal de este artículo, no es conveniente ignorarlo.

Empiezo con “realismo mágico”. Chiampi no parece comprometerse con alguna definición del término, no obstante, ofrece una cita de la investigadora soviética Vera Kuteishchicova: “Aunque el sentido general de éste término sea inteligible, por lo pronto carece de un contenido nítido.” (Chiampi 1983: 31).

Para hacer referencia al lenguaje me tomaré la libertad de elegir, arbitrariamente, como presupuesto una teoría referencial del lenguaje, (la que propone San Agustín, esbozada brevemente en el capítulo 4). Analizadas bajo otras teorías lingüísticas, las propuestas seguramente quedarían invalidadas, pero la conclusión última de la teoría propuesta es demostrar la insuficiencia del lenguaje; no obstante no ser ese mi objetivo, me interesa la estructura del argumento.

Por ahora me gustaría señalar qué tanto problema sugiere la definición de “realismo mágico” que propone Vera Kuteishchicova. Teniendo en cuenta que no se puede entender una palabra sin un referente previo existente en la realidad, ¿cómo se podría

explicar que se entiende el sentido general del término si carece de un contenido nítido? Es necesario, entonces, otorgarle algo de nitidez a al contenido de la proposición.

Realismo. En la segunda acepción que le otorga a la palabra el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, significa: “sistema estético que asigna como fin a las obras artísticas o literarias la imitación fiel de la naturaleza”. Con respecto a esta palabra, creo que no hay mayor dificultad, más allá de entender que la naturaleza es lo real, siendo lo real “lo que tiene existencia verdadera y efectiva”. La siguiente, sin embargo, plantea una posibilidad irracional: lo mágico.

Magia, en su acepción corriente, es el arte o saber que pretende dominar los seres o fuerzas de la naturaleza y producir, a través de ciertas prácticas y fórmulas, efectos contrarios a las leyes naturales. (Chiampi 1983: 49)

La magia pretende subvertir los órdenes naturales, conforme lo cual se introduce en los textos como elemento exógeno a la realidad. Esto es, entra de forma violenta en un texto y genera contradicción. Al lector le cuesta trabajo asimilar el suceso, incluso produce reacciones de incredulidad en los personajes de la obra. Para dar un ejemplo, me remitiré a un pasaje de *El reino de este mundo*:

Cierta vez, la Mamán Loi enmudeció de extraña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato. Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en una olla llena de aceite hirviente. Ti Noel observó que su cara revelaba una tersa indiferencia, y, lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del

horroroso sonido de fritura que se había escuchado un poco antes. Como Makandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro. (Carpentier 1995: 21)

Esta es una clara intervención de la magia en el texto, es un hecho que desborda los límites de la realidad. La mujer es una bruja y por medio de ciertos poderes altera el curso natural de la realidad. Sin embargo, existe un ámbito dentro del cual eso mágico se convierte en real, quiero decir, que se vuelve natural. ¿Cómo?

Lo maravilloso es un elemento que no ejerce violencia contra la naturaleza. Es algo improbable pero no imposible, es maravilloso porque es inusual y por eso generalmente carece de un efecto acústico propio, de una palabra que lo nombre y lo determine. Las palabras se aprenden por la costumbre de asociar siempre los mismos sonidos a los mismos objetos. Cuando el hombre se enfrenta a lo no cotidiano, el lenguaje se vuelve insuficiente, pues el sujeto carece de las palabras para referirse a “eso”; entonces se ve obligado a dar ejemplos y explicar lo desconocido por medio de lo conocido.

Por otro lado, el lenguaje es informador de cultura, y si no existe palabra para señalar cierto referente extralingüístico, es muy probable que esa realidad no esté concebida dentro de la cosmovisión de quienes participan de ese lenguaje. Irlemar Chiampi, menciona el problema al que se enfrentan los conquistadores españoles cuando llegan a América: *“La misma crisis lexical del conquistador español, ante la contingencia de tener que nombrar lo nuevo.”* (Chiampi 1983: 52)

No es de extrañarse, que los conquistadores, hayan encontrado todo “maravilloso”, puesto que se estaban exponiendo a realidades desconocidas, pero que no dejaban de ser realidades. No tenían las palabras para designar esos referentes extralingüísticos y, en consecuencia, no comprendían lo que estaban viendo. La comprensión se da sobre la base del lenguaje, porque es el lenguaje el vínculo entre el ser y la realidad externa. Es muy importante resaltar que lo maravilloso es posible. Es entendible, también, que los españoles hayan creído que se encontraban en “las indias”, ya que también desconocían los referentes extra-lingüísticos de las lejanas tierras, y como las noticias que tenían de oriente, las obtenían por medio de ejemplos y comparaciones, no tenían un verdadero lenguaje para comprender su error.

Maravilloso es lo ‘extraordinario’ lo ‘insólito’, lo que se escapa al curso diario de las cosas y de lo humano [...] es un grado exagerado o inusual de lo humano, una dimensión de belleza, de fuerza o riqueza, en fin, de perfección, que puede ser mirada por los hombres. Así, lo maravilloso preserva algo de lo humano en su esencia. (Chiampi 1983: 54)

Es claro, ahora, porqué para los europeos (por ejemplo), las realidades americanas son maravillosas; pero es curioso que, para los mismos americanos, también lo sean. Es aquí donde la teoría del lenguaje adquiere sentido. Quiero decir con esto, que está bien para quienes no poseen un lenguaje que dé cuenta de lo extralingüístico en América, pero para el americano, que vive eso maravilloso, ¿por qué ha de parecerle maravilloso cuando basta con visitar ciertas regiones para ver el *realismo* maravilloso en movimiento? Parece ser que la razón de esto radica en el sistema educativo que América ha tenido: el pensamiento occidental y la revolución copernicana. Han sido

estos los referentes lingüísticos los que le han legado a América para traducir el mundo. Es necesario resaltar que América no padeció una Edad Media, un Renacimiento o una transición a la Modernidad; dicen los más radicales que en América los hombres bajaron de los árboles directamente al ferrocarril.

Desde que el racionalismo decidió explicar toda la realidad por medio de un orden lógico de causas naturales, ciertos referentes extralingüísticos que daban cuenta de cierto tipo de realidades, quedaron sin lenguaje. Me refiero a la religión, al mito. La ciencia ha relegado el mito al ámbito de los cuentos y mentiras, de las fábulas; se ha desprestigiado al punto de crear un vacío espiritual que se pretende llenar con tecnología, con lógica, lo que queda por fuera de las capacidades intelectivas del hombre moderno, es mentira. El mito da cuenta de realidades espirituales trascendentes que ninguna ciencia podrá explicar. Esa es la razón por la cual a la gente educada le parecen maravillosas ciertas experiencias que son naturales para personas de determinada tribu o comunidad que preserve sus creencias míticas. Es por eso que las metamorfosis de Makandal y de Ti Noel dejan de ser mágicas para introducirse en el ámbito de lo maravilloso. Si bien logran esas experiencias después de haber sido iniciados y, amparados por cierta magia, el evento es real, porque el mito le confiere esa realidad.

El mito designa una «historia verdadera», y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa [...] el mito tiene —o ha tenido hasta estos últimos tiempos— «vida», en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia. (Eliade 1991: 7-8)

El mito informa la cultura cuando tiene un lenguaje que comprende esas realidades espirituales; y, como es manual de comportamiento, entonces define las acciones de determinada cultura. Las personas de cierta tribu, por ejemplo, van a desenvolverse en el mundo como sus mitos aconsejan y, por lo tanto, el mito valida las acciones de esas personas: dicta el patrón de cómo una cultura aparece frente a su entorno. Para algunas culturas que conservan sus mitos, los referentes extralingüísticos tienen efectos acústicos correspondientes, esto es, que tienen lenguaje. Y es por eso que se vuelven maravillosos los eventos mágicos y se vuelven reales.

Lo real maravilloso, término inventado por Alejo Carpentier y divulgado en el prólogo a su novela *El reino de este mundo*, se refiere al ambiente mágico atestiguado por cualquier turista que haya asistido al mercado de Chichicastenango en Guatemala o a la ceremonia macumba en Yamanjá en la playa de Copacabana. O sea que la transcripción a la página escrita de ese ambiente mágico arraigado en las culturas indígenas y africanas constituye lo real maravilloso. (Menton 1994: 20)

Para terminar con este epílogo quisiera insistir en que lo maravilloso es improbable pero no imposible, y que generalmente es maravilloso porque carece de un lenguaje que dé cuenta de esos referentes extralingüísticos, puesto que el lenguaje se aprende por costumbre. Espero haber expuesto con claridad la diferencia entre realismo mágico y lo real maravilloso. Es una diferencia, al parecer, netamente semántica. Pero en eso consiste la tesis sostenida, en atender a diferencias que surgen desde el lenguaje para arraigarse en la conciencia colectiva y que finalmente se convierten en ideas

modificadoras de la realidad. Creo que las novelas que se clasifican bajo cualquiera de los dos géneros, participan tanto de uno como de otro y que ha sido heredado desde el los primeros cronistas hasta los autores americanos del siglo XX. Esto, por supuesto, no es más que una conjetura, sin embargo comparto la definición de Chiampi, que pretende fundir los dos términos para darle una identidad a esa literatura etérea, tan difícil de definir.

Lo único real era la relación entre el hombre y sus dioses, entre el hombre y sus demonios. Lo verdadero era siempre simbólico, y el realismo de la poesía era lo único valedero, aunque fuese ambiguo o por eso mismo: las relaciones entre los dioses y los hombres eran siempre equívocas. La prosa servía solo para hacer una guía de teléfonos, un prospecto para el funcionamiento de una lavadora o la crónica de una reunión de directorio. (Sábato 1973: 273)

Al convertir lo mágico en maravilloso, se deshace la diferencia que los separa, en un nivel literario pero también en un nivel formal, puesto que los españoles se desarrollaron en América de acuerdo con la creencia de que esas realidades *monstruosas* eran aquellas para las que los habían preparado los bestiarios. Es por medio de la literatura, lenguaje irreverente con la lógica, que esos aspectos místicos que se introducen dentro de la cotidianeidad de los personajes en las novelas se introdujeron en los protagonistas de la primera historia conquistadora y colonial americana. Si bien en el pasaje del aceite hirviendo puede verse cómo Ti Noel es sorprendido, vale también mirar cómo Makandal no lo hace. Es un momento muy significativo porque enlaza las dos realidades, la mágica (percepción de Ti Noel), la maravillosa (percepción de Makandal). Es lo mismo que pasa en *Cien Años de Soledad* con el hielo o con los

imanes, que pasan de ser magia a ser maravilla, y finalmente, cuando el lenguaje las asimila como parte de sí, se vuelven cotidianas. Es lo mismo que sucede cuando los cronistas describen las realidades encontradas puesto que se invierten los códigos, ya no es la literatura basándose en la realidad, sino la realidad basándose en la literatura.

Aunque la realidad desconocida supera a los cronistas que intentan describirla, en los libros de caballerías, en la tradición animalística medieval y en las diversas realizaciones de la Historia, es decir en la literatura, tuvieron el modelo para elaborar su verdad, su versión de la realidad encontrada, a la que asociaron leyendas, incertidumbres y aspiraciones de la cultura que provenían. Por lo tanto, del extrañamiento y encantamiento que produce el Nuevo Mundo va emergiendo el lenguaje de lo imaginario. Al fin y al cabo, en la literatura se concentra una manifestación del pensamiento humano que ofrece una forma de conocimiento del mundo. (Cabarcas 1994: 42-43).

La retórica de la muerte

Mysterious Night! when our first parent knew
 Thee from report divine, and heard thy name,
 Did he not tremble for this lovely frame,
 This glorious canopy of light and blue?
 Yet 'neath a curtain of translucent dew,
 Bathed in the rays of the great setting flame,
 Hesperus with the host of heaven came,
 And lo! Creation widened in man's view.
 Who could have thought such darkness lay concealed
 Within thy beams, O Sun! or who could find,
 Whilst fly and leaf and insect stood revealed,
 That to such countless orbs thou mad'st us blind!
 Why do we then shun death with anxious strife?
 If Light can thus deceive, wherefore not Life?

To Night, José María Blanco White

El afán de especialización en el que se vive hoy en día, sobre todo en la académica ha hecho que el individuo se separe mucho de cierta continuidad. Esto es, se sabe mucho sobre Coleridge o sobre Wordsworth, pero no se sabe nada de Dante, de Proust o del Quijote. En otras áreas, se conoce a Borges pero se desconoce a Stevenson salvo por lo que se ha leído a lo largo de la infancia, un poco. La cantidad de información la que se tiene acceso hoy en día hace que es casi imposible tener todo bajo control, todos los tiempos, todas las épocas y todos los momentos y movimientos.

Se procurará hacer una lectura transversal del relato fantástico para preparar de alguna manera el terreno para aquello que tiene que ver con los relatos del Romanticismo. Una lectura sobre ciertos principios básicos, sobre ciertas sensaciones, impresiones e

intuiciones que se tienen acerca de lo que es fantástico. No necesariamente por que lo hayan dicho Poe, Borges, Cortázar, Sábato o Rulfo, quiere decir que se lo inventaron ellos, ni siquiera quiere decir que sea cierto. Se trata de una gran comunicación de autores de filósofos, de pensadores, de emociones y sobre todo de miedo.



Figura 1
Henry Fuseli. *Nightmare*

Esta imagen de Fuseli (fig.1), que de no ser por el título podría sugerir que se trata de alguien que está muerto, pone en comunión dos movimientos estéticos específicos: el tradicional y el romántico. El clásico está representado por la mujer que está durmiendo en donde los principios son el equilibrio, la armonía y la proporción: la belleza. El romanticismo va a rebelarse en contra de eso, como ya se ha comentado en la introducción, en cuanto la belleza se refiere, pues propone el nuevo principio de que *Beauty is in the eye of the beholder*.

Lo que está representado sobre la mujer es un íncubo, un demonio que viola a las doncellas. Debió haber sido un recurso muy efectivo en la Edad Media para justificar la falta virginidad en momento del matrimonio. Este es un demonio absolutamente lascivo, es sexual en toda su esencia y tiene en el súcubo a su contraparte. Un elemento

femenino completamente arrodillado a la voluntad sexual del íncubo. Por lo tanto, y eso tiene también mucho que ver con el problema del deseo, el deseo del íncubo nunca es satisfecho, porque al satisfacer su deseo con el súcubo siempre queda hastiado, puesto que nunca tiene que perseguirlo ni hacer ningún esfuerzo para conseguirlo. Es por eso por lo que sale a buscar doncellas.

El caballo de la izquierda, es algo inquietante, porque esto parece ser una estancia cerrada, interior, se convierte, entonces, en un juego de palabras entre *nightmare* y *night mare*, haciendo juego entre pesadilla y la yegua que viene por la noche.

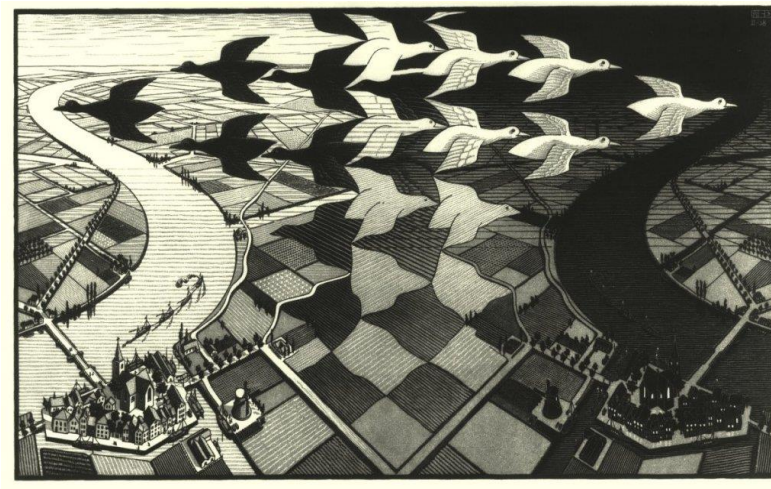


Figura 2
M. C Escher, *Day and Night*

Nótese la sugerencia de la figura 2, pues si se entiende el relato fantástico como el calco negativo de los terrores de una época este grabado lo explica de manera nítida. Esto se entiende cada vez con mayor fuerza a medida que se va leyendo la literatura fantástica. No se trata solamente de que un autor se sienta un día escribe lo que se le ocurre y se encuentra ante el relato fantástico. Hay otro tipo de trabajo, más allá del de la disciplina, más allá del oficio, más allá del de la inspiración. Hay un trabajo de manipulación, de manejo de la enunciación del subconsciente colectivo. El buen relato fantástico escribe

sobre los miedos que el lector puede tener: más atrevido todavía, los miedos que uno pueda tener. El lector se siente increíblemente identificado por causa de un elemento que se explicará más adelante. Por lo pronto la aproximación se hará a partir de intuiciones, antes de llegar a algún tipo de teoría.

Imagine el lector que los pájaros blancos representan la realidad, representan la vida cotidiana, representan las noticias, todo lo que se ve en los periódicos, en la televisión, aquello que se ve en un momento determinado sobre los avances tecnológicos, científicos o intelectuales de una época. Y los pájaros negros son las sombras que van quedando, las dudas que van surgiendo, los miedos que van desprendiéndose de esa realidad y salen en la otra dirección. Es una alegoría pero la idea es que tanto la parte blanca informa la negra como la negra informa la blanca; son dependientes la una de la otra.

I. La anti-física.

Un ejemplo claro, para ilustrar el objetivo principal de este capítulo, lo proporciona la ciencia ficción. Si bien es un género de poco prestigio, algo así como la hija bastarda de la literatura, pues hay quienes, ni tan siquiera, la toman en serio como género literario, permite esbozar esta “teoría” general del miedo.

El componente más importante de la ciencia ficción es, por supuesto, la ciencia. Ahora, muchas novelas o relatos de mediados del siglo XX han sido trasladados al cine hacia el final del siglo y principios del siguiente. Películas como *I, Robot*, *Terminator*, o *A.I.* son adaptaciones de relatos de ciencia ficción. ¿Cuál es el principal problema de una

película como *I, Robot*, *Terminator*, o *A.I.*? ¿Cuál es la diferencia entre *Lord of the Rings* y *Terminator*?

La primera pregunta se podría hacer extensiva a *Peter Pan* o a *The Chronicles of Narnia*. En muchos relatos de fantasía, los eventos suceden en países, planetas, o tierras lejanas; ajenas, en muchas ocasiones, a las reglas que rigen el mundo real. El problema fundamental al que se enfrentan (la mayoría, al menos) de los relatos fantásticos es que deben, en principio, guiarse por las reglas de ese mundo real. Lo fantástico, precisamente se da, cuando el elemento exógeno irrumpe en esa realidad. La ciencia ficción padece una supervisión más rigurosa en este aspecto pues pretende hacer pasar por, al menos, posible, aquello de científico que plantea. No se puede inventar todas las reglas porque este mundo está imponiendo unas reglas que es necesario seguir.

Siguiendo la advertencia de Vonnegut quien afirma que los autores de ciencia ficción saben de todo menos de ciencia, puede verse que la principal regla que se viola en la ciencia ficción es aquella que atiende a su mayor seducción: la continuidad del tiempo y el espacio. ¿Qué problemas tiene el viaje en el tiempo? Existen dos maneras de viajar en el tiempo: hacia el futuro y hacia el pasado. “La flor de Coleridge” (Borges 1996) es una nota en la que se comentan las posibilidades (o imposibilidades de viajar en el tiempo), de la siguiente manera.

Si se viaja al pasado, se compromete el futuro (el presente, en este caso). Si se compromete el presente se compromete la misma posibilidad de viajar hacia el pasado y si es posible viajar al pasado, entonces no puede comprometerse el presente y si no se comprometo el presente no puede hacerse el viaje al pasado. Se comete petición de

principio. Ahora, que pasa si el viaje es hacia el futuro. Se viola un principio básico de la física que es que “nada puede ser o no ser al mismo tiempo bajo el mismo respecto”, que no existen dos cosas exactamente iguales en el mundo y que la materia no se crea ni se destruye. En el caso de Wells, el hombre que viaja en la máquina del tiempo regresa con una flor para probar que estuvo allí. Se genera un problema, si la materia ni se crea ni se destruye, todos los elementos que se van a convertir en rosa en el futuro, ya deben existir en el presente en otras formas químicas o físicas. Si se trae una flor del futuro se están duplicando los elementos que conforman la flor. Por lo tanto se violan los principios de la no-contradicción.

En otro de los cuentos clásicos de viaje en el tiempo, un hombre sube a un desván, está arreglando las cosas y encuentra un cuadro, un cuadro que tiene al menos 100 años de antigüedad. Ve en la fotografía, que retrata a un grupo de personas, a un individuo exactamente igual a él. Este parecido le obsesiona, de tal forma, que termina construyendo una máquina del tiempo y regresa 100 años en el tiempo (a la fecha que indica el cuadro). Cuando sale de la máquina llega justo al momento que el grupo se está tomando una fotografía. Esta foto es la misma que él encuentra 100 años después. Si él no encuentra la foto no construye la máquina del tiempo, si no construye la máquina del tiempo no viaja hacia el pasado y no le toman la fotografía; petición de principio, una vez más.

En otros casos el miedo que se manifiesta en la ciencia ficción, es el miedo a la máquina. Einstein propone la posibilidad de migrar hacia atrás en el tiempo en un experimento que implica viajar a la velocidad de la luz. De día los pájaros blancos dicen: los avances de la ciencia van por este lado. En la oscuridad, en el miedo que

pasaría si esto fuera posible. Pasa lo mismo con las computadoras, los ordenadores, los elementos cibernéticos. Estos cuentos de robots empiezan cuando están empezando a crearse los robots, antes de eso se refieren a los autómatas modernistas. La pregunta que tortura es: ¿qué pasa si la inteligencia artificial se vuelve más inteligente que el propio hombre? ¿Qué pasa si el mundo es tomado por las máquinas? *God and Golem Inc.* Esto no es un miedo nuevo, golem hace referencia a la leyenda judía en la cual los rabinos inventan un ser que les haga las tareas y se convierte en un monstruo. Golem también referido al primer Adán en el paraíso, antes del Adán que se conoce en el Génesis, la primera criatura de Dios que es bastante torpe y hosca. *Terminator* encarnaría un poco ese problema. La película, que ya cuenta con 4 o 5 entregas, podría tener parte 6, 7, 8..., porque lo que implica el viaje en el tiempo es que cada vez que él vuelva y sea destruido se puede regresar al futuro y volver a crearlo; no tiene final. No hay solución de continuidad. En el caso de *A.I.* el robot protagonista queda sumergido en el fondo de un lago para siempre, despierto para siempre. No tiene final porque la ciencia ficción carece de un elemento que hace a los hombres increíblemente inmortales que es la propia mortalidad. El miedo de la muerte va a ser característico dentro de la literatura fantástica.

II. El Lenguaje.



Figura 3
René Magritte, *Esto no es una pipa*

El segundo asunto que será necesario abordar es el problema del lenguaje. El relato fantástico juega con el lenguaje. El lenguaje tiene una capacidad que, por ejemplo, la matemática no tiene, por lo menos hasta los *Principia Mathematica* de Russel. No podían enunciarse axiomas contradictorios porque en eso consiste la inteligencia de la matemática. Más tarde aparecerá Gödel quien va a proponer su principio de incompletitud, y entonces sí que se podrán enunciar axiomas contradictorios, pero no es el tipo de matemática que gobierna la vida cotidiana. Es más rígida la geometría, por ejemplo, en el colegio sigue enseñándose la misma geometría desde Euclides hasta hoy. También existen las nuevas geometrías no euclidianas, pero, de nuevo, eso no es cosa cotidiana. Sin embargo, y esto consiste el juego de la literatura, el lenguaje que, en la mentalidad de la mayoría, es un sistema consistente puede sin, mayor esfuerzo, proponer un enunciado como: “esto no es una frase”. Es posible enunciar tal frase, pero se genera un problema lógico en la cual se quiebra la consistencia del lenguaje. Entonces ¿qué no es una pipa? el dibujo no es una pipa sino el dibujo de una pipa, no es una pipa sino una frase, una cadena de letras. Si se separa el contenido de la proposición de aquello que representa se pone en evidencia lo artificial del lenguaje. El relato fantástico va a jugar con eso desde el principio de los tiempos.



Figura 4
René Magritte, *Relaciones peligrosas*

El relato fantástico va a plantear imágenes como la que sugiere Magritte (fig. 4). Y es que muestra una imagen que oculta algo que al mismo tiempo muestra lo que oculta pero de forma enrevesada. El relato fantástico no entrega todo, pero tampoco es tan oscuro para que no pueda ser inteligible. Crea un abismo pero permite al lector encontrar la manera de sortearlo. El salto debe darlo el lector. Es lo que se ha decidido llamar “aportar el muerto”. El lector ha de aportar ese grado, ese escalón, ese último paso para poder terminar la historia, para que tenga sentido. Es sorprendente que los autores sepan que distintos lectores van a terminar la historia de la misma manera, esto es, que no hay tantas interpretaciones como personas para ciertos finales, sino que, en general, las personas que corresponden a una misma época o un mismo tiempo o una misma cultura terminarán el cuento de la misma manera. Esto puede llamarse abismo lógico, ¿por qué? porque quien lee pronto se da cuenta de que esa oscuridad está dentro de sí mismo y no en el autor o dentro del cuento. Es el lector quien termina la historia de esa manera.

III. Lo incomprensible.

Mucho se ha escrito y comentado acerca del relato fantástico. Nabokov, Todorov, Callois, Fuentes, Poe o Borges, ofrecen teorías sólidas respecto del tema. No es mi interés proponer una teoría única o diferente que defina de una vez la literatura fantástica, género, en mi opinión indefinible. Pero, si no se puede definir, ¿cómo reconoce un lector que está frente a un relato fantástico? La intención, más bien, consiste en describir dos elementos que acaso sean necesarios el uno para el otro, que procuren al lector la certeza de que se encuentra ante lo fantástico: La incomprensión y la necesidad del lector de “aportar el muerto” para conjurar esa incomprensión.

En el capítulo anterior se ha propuesto una rama de la literatura fantástica, sirva para definir la actitud del lector, porque le plantea directamente lo mágico y lo maravilloso; de antemano le anuncia una propuesta alternativa de la realidad, obligándolo a asumir una posición frente a lo narrado. Para regresar al relato fantástico en general es importante examinar la actitud del lector ante lo mágico y lo maravilloso que es, mucho me temo, la misma que debe adoptar en el caso de cualquier otra narración fantástica. El lector tiene dos opciones, adoptar la postura de Ti Noel o adoptar la postura de Makandal. En el primer caso queda por fuera de la narración y atiende la escena como espectador consciente del engaño y de que está leyendo una ficción. En el segundo caso, se convierte en un espectador interno que acepta la realidad de la narración y de quien el narrador espera ciertas reacciones, se convierte, de alguna forma extraña, en personaje de la narración. Por ese motivo hay casos en los que se puede, y se debe, explorar la veracidad del relato. No como espectador externo para quien todos los relatos son ficciones, sino como espectador interno que tratan de descubrir la verdad del narrador, no la del escritor. De esta manera el lector puede descubrir que la historia de Funes, el relato bajo el tilo, o el sueño del Kan, no pueden ser verdaderos; o descubrir las incoherencias en la historia del fetiche traído de India. En otros casos, como el que presenta la *Divina Comedia*, por ejemplo, el escritor se convierte en personaje y el lector interno lucha por acercarse a la verdad del relato. Es desde esa posición como surge la incompreensión que considero indispensable para definir un relato como fantástico.

En el relato fantástico suele echarse de menos un elemento que aclare la situación, esta parte abunda en ejemplos porque como he dicho no se trata de una teoría sino del intento de definir una intuición, un sentimiento que transpira en la literatura fantástica.

El realismo maravilloso, por ejemplo, neutraliza el aspecto irracional de sus eventos, así la ascensión de Remedios, la bella, en *Cien años de soledad*, no sorprende porque el lector asume que es completamente natural que lo haga. En la obra de Borges, por ejemplo, siempre se está frente a una revelación que no se produce; en Cortázar, el lector se enfrenta a la sustracción de algún elemento sintético, la preocupación por la identidad es evidente, pero nunca queda resuelta. En Kafka lo más sorprendente, diría Camus, es que no sorprenda; los elementos burocráticos y la falta de comunicación ponen en evidencia los abismos del lenguaje abandonando a sus protagonistas y, de paso, al lector, a la incompreensión. La mente del lector crea una especie de sinapsis en un esfuerzo por comprender, por ver lo que no ve, por entender lo que ve o entender por qué lo ve. En el relato gótico, por ejemplo, son los personajes que encarnan lo racional los que son sacrificados y conducidos a la locura porque se enfrentan a lo no dicho o a lo imposible: La muerte en vida, por lo general. Los narradores se enfrentan a la incomunicabilidad del lenguaje por falta de definiciones de lo extralingüístico. Poe pretende hablar con una momia o hipnotizar a un moribundo para entender lo que hay detrás de la muerte; Coleridge viaja con She-life-in-death; Drácula es un no-muerto, Frankenstein una creación a partir de cadáveres. En otros casos lo fantástico se expone en el lenguaje mismo, como es el caso de Lewis Carroll, de Poe o de Borges. Maupassant, por ejemplo, renuncia a la reducción, evita la explicación y deja al lector con una sensación de engaño.

La constante, parece ser, el problema que sugiere nombrar lo innombrable. La advertencia de II Corintios XII, 2-6, se hace extensiva a la literatura fantástica. Dante lucha contra ella cuando recurre a las musas para su inspiración en el *Infierno* y luego renunciando a ellas a su entrada en el *Purgatorio*. Entonces se yuxtaponen dos planos

irreconciliables puesto que, al simbolizar o explicar o decir, se deshace el terror. No me refiero al terror que representa un muerto viviente, sino al horror lógico que lo fantástico plantea al lector. En el caso de Lovecraft, por ejemplo, se recurre demasiado a la descripción de los monstruos dejando tan poco a la imaginación del lector que se deshace lo fantástico. El cuento “There are more things” de Borges, está dedicado a Lovecraft, pero más que un homenaje, parece ser una crítica. En el cuento se establecen una serie de elementos que inducen al lector a pensar que en la casa habita un ser de otro planeta, pero cuando se abre la puerta, como en el relato de Almotásim, el cuento termina; termina sin prueba real de que algo monstruoso aguarde detrás de la puerta. El lector debe “aportar el muerto”. El problema de mostrar lo invisible, narrar lo inenarrable, convierte al relato de ficción en un texto del deseo. Lo fantástico invade el mundo y contamina al lector interno, el individuo es convertido en objeto fantástico; en los textos del absurdo, no hay fin, en los fantásticos no hay medios para alcanzarlo.

Para tratar de explicar la expresión “aportar el muerto” permítaseme una extrapolación, el cine. El cine de terror que tanto auge tuvo en los años ochenta llenó el mundo de monstruosidades (Chuky, Freddy Krueger, Jasón, etc.) Las escenas producían su efecto de intimidación por medio de mecanismos de cámara y fotografía que, en imágenes cerradas, limitaban el campo de percepción del espectador, dejándolo a la expectativa de una sorpresa, el monstruo, dejando el manejo del miedo a una serie de sobresaltos ocasionales. En el cine clásico, por ejemplo, el miedo se manejaba de otra forma, era un horror lógico. Directores como Ted Browning o Fritz Lang, dejaban en blanco la conexión de causalidad obligando al espectador a aportarla. Por ejemplo, en el caso de *Nosferatu* (1922), no hay coincidencia entre el vampiro y su víctima, pero siempre hay una continuidad de escenas que conducen al espectador a la conclusión: aparece el

vampiro en una ventana; luego hay una escena de la luna llena; luego una escena de la mujer. Cada vez que se repite esta secuencia, la mujer aparece más y más débil. El espectador aporta la conexión causa-efecto deduciendo que es el vampiro quien roba la energía vital de la mujer; esta técnica se ha definido como el efecto Kuleshov.



El director ruso Lev Kuleshov (1899-1970) hizo tres montajes. Tomando un único fotograma de un actor conocido lo introdujo en tres secuencias diferentes, en una estaba frente a un plato de sopa, en la segunda frente al cadáver de una mujer y en la tercera frente a una niña con su muñeca. Separó a los estudiantes en tres auditorios diferentes y proyectó, a cada grupo, una de las tres secuencias sin advertirles del montaje. Al evaluar a sus alumnos, éstos coincidieron, en un altísimo porcentaje, en la siguiente respuesta. Los del primer grupo dijeron: “Es un actor estupendo, en la escena se percibe el gran apetito que tiene sin parecer sobreactuado, pues es un gesto contenido”. Los del segundo grupo dijeron: “¡Qué actor! Su mirada hace que uno se conmueva con la tristeza que transmite”. Los del tercer grupo: “El esbozo de una sonrisa hace clarísima la gran ternura que lo inunda”. Fueron los espectadores los que establecieron, inventaron, la conexión, inexistente, entre el fotograma del actor y los objetos de las escenas: aportaron la intención.

En el relato fantástico, el buen relato fantástico, sucede lo mismo: el narrador evita las conexiones lógicas conduciendo al lector a las monstruosidades reflexivas, al horror

lógico que supone tener la capacidad para llenar ese vacío que, generalmente, es terrible. En el cine tiene más impacto la ausencia de escenas explícitas que la excesiva obviedad. Es más llamativo aportar los muertos que verlos, puesto que casi nunca se parecen a los que tiene el espectador en la cabeza, haciendo evidente la falsedad y la ficción, sacando de situación, en muchos casos, al espectador interno convirtiéndolo en espectador externo.

Los buenos narradores no establecen las conexiones o entregan los resultados; pero no dejan al lector en total libertad. Por ejemplo, en el caso del cuento de Cortázar “No se culpe a nadie”, el lector no llega a la conclusión de que el personaje ha salido volando por la ventana o ha sido abducido por extraterrestres, el lector sabe que el personaje ha caído desde la duodécima planta y se estrellará irremediablemente contra el pavimento. El narrador conduce al lector hacia la conexión o hacia el fin, sin revelarlo: el lector aporta el muerto.

El lector, en muchos casos, no puede estar seguro de la verdad del relato pero algo en su interior se lo sugiere. Cuentos como “El guardagujas” de Arreola, “Young Goodman Brown” de Hawthorne, “The Magic Barrel” de Malamud o “The Monkey’s Paw” de Jacobs, ilustran este punto de manera formidable, permítaseme comentar el último para concretar el punto.

Un hombre se apodera, en contra del consejo de su dueño, de una pata de mono que concede tres deseos. El antiguo dueño asegura que debe tener cuidado pues la pata está maldita y los deseos nunca vienen como se esperan sino que acarrearán grandes desgracias. El nuevo propietario del amuleto se desentiende de las advertencias y, con

su mujer, pide el primer deseo: quieren doscientas cincuenta libras. Al día siguiente reciben la noticia de que su hijo ha muerto en un accidente laboral, que ha caído en una máquina trituradora por lo que el cadáver es irreconocible pero, que gracias a un seguro que la compañía tenía para sus empleados, les ha tocado, en herencia, la suma de doscientas cincuenta libras. Aterrados con la noticia culpan a la mano. La mujer desesperada pide un segundo deseo, quiere ver a su hijo. El clima es espantoso, y se presiente una nueva desgracia, el marido aterrado espera ver el cadáver mutilado de su hijo tras la puerta, pues recuerda que los deseos no se materializan de la forma esperada. Se oye un ruido en la puerta y antes de que la mujer abra la puerta, el marido pide el tercer deseo, que desaparezca el horror que aguarda tras la puerta. La mujer abre la puerta y solo ve la rama de un árbol rasgando la puerta, justificando, de algún modo, el ruido que se oía.

No existe ninguna prueba literal en el cuento que conduzca a la conclusión de que la pata de mono concediera los deseos. No es posible vincular lógicamente, el hecho de la muerte del hijo con la petición y cumplimiento del macabro deseo. No existe prueba de que el segundo hubiera sido concedido y mucho menos de que el tercero hubiera anulado al segundo. Pero pregunto, ¿quién no se hubiera imaginado al hijo mutilado tras la puerta? El lector ha aportado el muerto y completa la narración.

En el caso de Kafka, Borges, Keats, P. Shelley y de tantos otros, el abismo lógico no requiere de cadáveres ni fantasmas, pero el mecanismo opera de manera similar. Hay una dislocación de lenguaje y de la lógica. Magritte (fig. 3) causa el mismo efecto del ejercicio en el que se le pide al lector que no piense en el color rojo, está evidenciando la fractura del lenguaje separando el objeto, su nombre, su función y su interpretación.

Lewis Carroll pondrá en labios de Alicia la frase “*I can see nobody on the road*”, frase que no hace esperar una respuesta: “increíble, ser capaz de ver a nadie y a tanta distancia”. La imposible conversación con Funes, hace del narrador un mentiroso cuando el lector atiende a las implicaciones de un lenguaje de particulares. Swift había representado el trabajo que esto requería al cargar a dos interlocutores con sacos llenos de objetos para que pudieran comunicarse. Esas fallas del lenguaje y de la lógica deben ser restituidas, pero el relato fantástico no lo hace, el lector, que se ha convertido en personaje, debe aportar esa conexión.

IV. Lo racional y lo monstruoso.

In each of us there are two natures. If this primitive duality of man - good and evil- can be housed in separate identities, life will be relieved of all that is unbearable. It is the curse of mankind... that these polar twins should be constantly struggling. (*Jekyll & Hyde, The Musical*)

La enfermedad y la maldad están ligadas. Este es un principio metafísico y hasta religioso muy remoto. Recuérdese a Adán y Eva. Cuando salen del paraíso conocen el frío, el hambre, el trabajo, el dolor y, finalmente, la muerte. ¿Qué pasaría si fuera posible separar la parte mala de un ser? Se elimina la enfermedad puesto que la enfermedad proviene del mal.

En esta lucha se encuentra el Dr. Jekyll en la novela de Stevenson. Un hombre de ciencia que ha descubierto como resolver este problema pero que, no encontrando un segundo continente para aquel mal que ha separado, se ve en la obligación de albergarlo

en su propio cuerpo. El mal en esta batalla es un mal auto condescendiente, es un mal satisfecho consigo mismo completamente exento de todo remordimiento, es un mal a gusto es mal al que se accede plenamente y en plena conciencia, es una liberación de la personalidad. Pero en algunas ocasiones, en las de ciertos relatos, al mal es consecuencia, no una causa.

Victor Frankenstein no quiere hacer un monstruo, quiere dominar los poderes de Dios y en el camino hacer un superhombre. Y quiere hacer un superhombre basándose en las teorías que se están difundiendo en ese momento de la historia. Piénsese en la electricidad; se verá, por ejemplo, en Edgar Allan Poe, varias veces la aparición de la pila galvánica. La electricidad empieza a ser una fuente de conocimiento, de entendimiento del mundo, pero además de fascinación. Son las fuerzas de la naturaleza que empiezan a manejarse pero que todavía desbordan al hombre.

Los elementos racionales son los que, de cierta manera, van determinar la locura. En lo referente a los vampiros, es necesario armarse con ajos, cruces, agua bendita y una estaca: superstición, religión y ciencia.

El vampiro vive en Transilvania, eso es, más allá de la selva, más allá de lo conocido, más allá de lo racional. Hay allí algún tipo de monstruo que está acabando con la población. Se ofrecen tres opciones: primero, efectivamente que se trata de un demonio, ha salido del infierno y su propósito es matar gente. Para eso, como el creyente está llamado en fe a expulsar demonios, atiende armado de la cruz, del agua bendita: de los elementos sagrados. Segundo, puede ser una situación de carácter supersticioso, es posible que se trate de algún tipo de epidemia o algún tipo enfermedad extraña, que ha

trascendido los límites de la población local y es por eso por lo que se necesita el ajo. Todavía hoy en día se cree que el ajo tiene muchísimas propiedades curativas, y si eso es hoy en día, qué decir del siglo XIX, cuando la medicina se encuentra en sus primeras etapas, se encuentra a un paso de ser simplemente medicina de herbolario. Por último, puede ser que sea algún tipo bestia desconocida, no catalogada. Por lo tanto si se utiliza una estaca, pues todo aquello a lo que se le clave una estaca en el corazón en el mundo natural tiene que morir. Hay una racionalidad absoluta, por parte del caza-vampiros, en los tres momentos.

Un último personaje quisiera mencionar antes de proseguir con los monstruos. Este no tiene sus orígenes en un relato de ficción, pero la superstición hace que un evento real se convierta en un relato de ficción, de ésta manera es la realidad la que está copiando la ficción y no la ficción a la realidad. Jack el destripador, personaje que se ha convertido en un elemento recurrente en los textos de ficción. No se sabe mucho de él, salvo un par de cosas: cómo mata a sus víctimas, de ahí su nombre, y quiénes son sus víctimas, son prostitutas.

Siglo XIX, Londres, un lugar interesante porque es el puerto más importante del mundo en ese momento y, donde hay puertos hay prostitutas, por supuesto, por lo tanto muchísima enfermedad. Vale mencionar que Europa recuerda la peste negra, una plaga que mató a $\frac{3}{4}$ partes de la población. Los doctores habían tenido, y acaso la tengan aun hoy, la frustración máxima en una profesión. Ellos luchan contra la muerte pero casi siempre pierden. No tienen muchos elementos, no tienen muchos conocimientos. Recuérdese que durante toda la Edad Media está prohibida una autopsia, por ejemplo. Entonces no se puede aprender nada de la muerte, solo se puede aprender de los vivos y

solo cuando es demasiado tarde para entender. El avance de las ciencias ha sido lento, pero desde la Ilustración, se han descubierto cosas que explican el cuerpo como un conjunto de elementos mecánicos, físicos, científicos, no solo metafísicos. Se ha descubierto la circulación de la sangre, el funcionamiento del corazón, el funcionamiento del estómago. Hay teorías sobre la respiración, sobre el funcionamiento de los diafragmas, de los músculos involuntarios. Se empieza a entender que no es Dios quien se enfada cuando cae un rayo, sino que el fenómeno corresponde a las fuerzas de la naturaleza. Se ve, en la capilla Sixtina, a un Adán recibiendo el poder de Dios, a punto de tocarlo, de tener esa divinidad en su mano. La época de la razón está ante la humanidad.

WHORES

Necessary in the nineteenth century for the contraction of syphilis, without which no one could claim genius. Wearers of the red badge of courage include Flaubert, Daudet, Maupassant, Jules de Goncourt, Baudelaire, etc. Were there any writers inflicted by it? If so, they were probably homosexual. (Barnes 1984: 158)

La sífilis es una enfermedad que se está afectando a gran parte de la población masculina en Londres en este momento. Esto es, se ha superado la peste negra para ahora caer en la sífilis, una especie de castigo de Dios. ¿Por qué? Porque la sífilis es una enfermedad que se transmite sexualmente. Se da por medio de la promiscuidad, de la prostitución. Es una enfermedad muy difícil de curar en el siglo XIX, muchos fallecen, pero aquellos que logran salvarse, quedan con unas taras insufribles. Es muy lógico por parte del médico llegar a pensar que si elimina la causa de la enfermedad y

de la inmoralidad, no solamente está quitando el pecado, sino la enfermedad misma. Se centra en las prostitutas para eliminar el foco de la infección.

Es curioso que los personajes en un momento donde la ciencia está empezando a ser absolutamente endiosada, alabada. En el cual las noticias están hablando de todos los avances científicos. Sean precisamente los relatos de ficción los que hablen de estos personajes tan inteligentes que terminan en la locura. Esa es la imagen de los pájaros blancos y negros una vez más. Es un terror que se pregunta ¿qué pasa si nos estamos pasando al pensar tanto en la razón? ¿En ser tan racionales?

Cuando apareció Darwin cometimos ese error. Lo recibimos con los brazos abiertos, como a Huxley y a Freud, deshaciéndonos en sonrisas. Luego descubrimos que no era posible conciliar las teorías de Darwin con nuestras religiones, o por lo menos así lo pensamos. Fuimos unos estúpidos. Quisimos derribar a Darwin, Huxley y Freud. Pero eran inconmovibles. Y entonces, como unos idiotas, intentamos destruir la religión. Lo conseguimos. Perdimos nuestra fe y el sentido de la vida. Si el arte no era más que la sublimación de un deseo frustrado, si la religión no era más que un engaño, ¿para qué la vida? La fe lo explicaba todo. (Bradbury 1979: 89)

No hay un momento en que puedan coincidir las dos bandadas. Ese es el miedo, el miedo colectivo inconsciente que se pregunta ¿qué pasa si la ciencia se lleva la mejor parte de nuestra naturaleza? Pasa lo mismo con la ciencia ficción, más adelante pasará lo mismo con el miedo a la bomba atómica, por ejemplo, muchas de las películas de los años 80 y 90, describieron el mundo post apocalíptico; el miedo las más realistas, a la

bomba nuclear y a los momentos previos a la detonación, las más futuristas lo que pasa después, desde *Mad Max* hasta *El día después*. ¿Qué pasa si explota la bomba nuclear? Por un lado se habla del cine, antes de la literatura fantástica y se va vislumbrando en qué se basa ese miedo, qué es lo que está pasando, qué es aquello a que se le tiene tanto terror.

Para completar la referencia a lo monstruoso, diríjase la atención a las criaturas. El monstruo de Frankenstein, Drácula, el jorobado de *Notre Dame* y el hombre lobo. Se ha incluido a Quasimodo deliberadamente en esa lista, no solo por su pertenencia al género romántico, sino para que la igualdad de los cuatro personajes no sea solo lo monstruoso. ¿En qué consiste, entonces, la igualdad de esos cuatro personajes?

Entre las características de los vampiros, siempre se ha creído que son seres elegantes con mucho dinero. Siempre están actualizados, ahora están en las discotecas, clubes nocturnos, muy bien trajeados, con mujeres extraordinarias y tienen muchísimas habilidades. Una de ellas es la inmortalidad, pero en este caso, en un intento de salvar el problema que supone la ausencia de solución de continuidad, se buscan alternativas que permitan a los no-muertos, morir. En las versiones actualizadas esto aparece como un súper-poder, pero no siempre fue así.

Drácula es un conde cristiano que sale a la batalla. Su mujer es engañada y dicen que él ha muerto, ella se suicida. El castigo de los suicidas, Séptimo círculo del infierno en Dante, es que no tienen la salvación. El conde, para reunirse con ella, así sea en el infierno, se convierte en el anti Cristo. Y Dios, como castigo, le concede la inmortalidad para que no pueda morir, porque si muere ira al infierno y se reunirá con su mujer.

El vampirismo se llama así porque se popularizó a través de los relatos de vampiros, pero el primer vampirismo del que se tiene noticia es en la literatura fantástica aparece en *Las Mil y una noches*. Una mujer seduce a los viajeros, pero resulta que es un gran monstruo que utiliza a los viajeros para dar de comer a sus hijos. Cortázar va a utilizar el vampirismo en cuentos como “Circe”, por ejemplo. También podría hablarse del aspecto político y hacer un análisis Marxista: el conde representa la opresión del pueblo y que los está desangrando económicamente y por eso todos se mueren de hambre. Pero esta lectura le quita algo de glamour a la literatura fantástica.

¿Frankenstein tiene alma? Si el alma es infinita, ¿una parte del alma seguirá siendo infinita? Es cierto que la serie de los números naturales es infinita; también es cierto que los números pares constituyen la mitad de los números naturales; los números pares son infinitos. Es el mismo problema que plantea el alma de Frankenstein.

Quasimodo no comparte la naturaleza monstruosa de los otros personajes, pero de acuerdo con la tradición clásica, como se comentó en el capítulo 5, sí puede considerarse como monstruo. No hay que tener en cuenta la versión que propone Disney, que ha dañado más de la mitad de los cuentos fantásticos que ha manipulado. Me refiero al de Víctor Hugo, el que termina muerto, no el que sale cantando al final de la historia.

Aquello que comparten los cuatro personajes es la naturaleza humana, los cuatro tienen un componente humano y esto va a ser muy importante en la estética después del siglo XVIII, pues resulta que el mal siempre se había catalogado como “lo otro”, lo que está

fuera, lo que está lejos. Nunca el discurso propio es el malo, el discurso ajeno es el que es malo (cf. El *otro* y el monstruo, cap. 5: 132). Pero ahora es necesario dar un paso más; los muros que protegían a los parroquianos no son tan herméticos y el mal se acerca aún más, ahora puede estar dentro de nosotros. Si alguien es mordido por el hombre lobo o por Drácula, puede llegar a ser un monstruo de la misma forma que ellos. Y eso cambia las reglas.

¿Pero qué mortal puede vencer a un monstruo engendrado por sus propios sueños? La imaginación ya está vencida en el momento que ha creado al enemigo. El resultado es la causa misma del combate. (Bierce 1974: 161)

V. La inocencia.

El siguiente paso no se hace esperar. Son los niños. Una vez se ha llegado a la conclusión de que la maldad está dentro de nosotros, lo único sagrado es la infancia, la ingenuidad, la inocencia, pero estas características empiezan a volverse problemáticas un vez que la razón, la racionalidad, elimina estos personajes monstruosos, neutraliza y exorciza el mal. Es por eso que los relatos trabajarán cada vez más con el concepto de desfamiliarización, que consiste en situar al sujeto fuera del sistema de referencias que conoce y obligarlo a jugar con otro conjunto de reglas, sometándolo así a la ansiedad que genera la necesidad de que se restituyan esas reglas. No es que se trate de un elemento nuevo, puede pensarse que siempre había estado allí, sin embargo, era más fácil cuando la superstición y el mundo ajeno estaban al cruzar el umbral de la parroquia. La razón ha hecho más endebles a los fantasmas y los ha explicado, desnudándolos de sus atributos, a la manera del fantasma de Wilde.

Cualquiera que haya conocido por experiencia la portentosa coalición de la noche, la soledad y el silencio en el corazón de un gran bosque, sabe hasta qué punto lo transforma en un mundo que nada tiene que ver con el nuestro. Todos los objetos, hasta los más triviales y familiares, revisten un carácter extraño. Los árboles se agrupan de diferente manera, se aproximan unos a otros, como para defenderse del miedo. El silencio mismo es de muy distinta calidad que el silencio diurno. Y está lleno de murmullos apenas perceptibles, y de murmullos estremecedores, fantasmas de ruidos ya muertos [...] Hay ruidos sin nombre, formas sin sustancia, traslaciones en el espacio de objetos que nunca hemos visto moverse, y movimientos de objetos que no cambian de lugar. ¡Ah, hijos del sol y de la iluminación a gas, qué poco conocen ustedes del mundo en que viven! (Bierce 1974: 118).

La pata de mono no viene de un mercado en Londres, sino de un mercado en India. Tiene que ser de algo exótico, lo otro, algo más allá, como lo que está en Transilvania, lo que está en América, lo que está en el Congo. En un ambiente cerrado se está a salvo, cuando se es racional; “como yo soy racional el hombre del saco no existe”. El mal ya no está lejos, está cerca, pero para que sea efectivo debe aparecer en un entorno que esté lo más separado de la racionalidad como sea posible. Es por eso que la casa embrujada está a las afueras del pueblo o al final de la calle. Lo primero que pasa en una película, de las anteriormente mencionadas, es que se corta la electricidad, o se desconecta el teléfono. Debe haber una ruptura, debe crearse un espacio en donde quien sufre el miedo puede creer que lo exógeno es posible. La única excepción, tal vez notable, es la de la serie *Halloween*, en donde la desfamiliarización se produce precisamente en el espacio más familiar: la casa. No es accidental que los eventos ocurran en la noche de

Halloween pues el lugar seguro sería la calle, todos estás fuera, y es la casa la que queda al margen de esa realidad racional; es lo mismo que sucede en “The cask of Amontillado”. Hitchcock mostrará una doble desfamiliarización en *Psycho*, por un lado el motel Bates está fuera de la carretera principal, y en segundo lugar, la casa de Norman está ligeramente alejada del motel. Un ejemplo escalofriante de esta desfamiliarización lo propone el eslogan publicitario del película *Aliens*: “*In space no one can hear you scream*”.

¿Cuál es la relación con la infancia? Los niños que no han llegado a esa racionalización científica de la conciencia. Todavía están entre dos mundos, el mundo de la ficción, de la fantasía, de las hadas, los unicornios y los demonios y el mundo real. Es la última puerta, esa puerta no puede cerrarse sin eliminar a los niños. Una intuición de esto empieza con Henry James en *The Turn of the Screw*, es una novela en la que no pasa nada, pero desde la página tres empieza el lector a mirar por encima del hombro sin saber muy bien por qué. Aparecen un par de fantasmas, pero son lo menos escalofriantes del relato, los fantasmas son hasta ridículos, pero cada vez que aparecen los dos niños protagonistas en escena, al lector convencional se le ponen los pelos de punta sin saber por qué. Es una de las novelas más perturbadoras que se puede imaginar porque no se sabe dónde está lo que está mal, no se sabe dónde está el mal. Y eso incomoda tanto porque la razón no la puede encajar o por el contrario no se puede encajar esa novela en la razón. Hay algo que se escapa.

One, two, Freddy's coming for you.

Three, four, Better lock your door

Five, six, grab a crucifix.

Seven, eight, Gonna stay up late.

Nine, ten, Never sleep again....

(Nursery Rhyme, *Nightmare on Elm Street*)

La inocencia es lo que abre las puertas de lo que hay al otro lado. Algunas novelas de Agatha Christie tienen títulos de rimas infantiles en la cuales se plantean los peores asesinatos imaginables de acuerdo con esas rimas²⁰. Chucky o el payaso de *It*, son elementos infantiles; las dos niñas que aparecen en *The Shinnig*, que han sido asesinadas; en esta película es evidente el mecanismo de desfamiliarización, el hotel alejado, y más adelante incomunicado por la tormenta de nieve. Hay un elemento más sutil de desfamiliarización, no obstante, un par de efectos acústico el triciclo del niño y el eco de la pelota de tenis. El espectador se familiariza con ambos pero cuando se detienen, se sabe que algo ha sucedido, algo está fuera de control. Myers es un niño que se convierte en la maldad pura y cuando sale del psiquiátrico sale a matar. *Poltergeist* trata de una niña que se pone en contacto con el más allá a través de la televisión. Hay una niña en Arthur Macken que escribe un diario en “El pueblo blanco” que también es escalofriante. Ella cuenta la historia de unos viajes que hace. En principio se piensa que son mentira, imaginaciones de una niña, hasta que el lector empieza a dudar, si no será que esta niña en realidad hace estos viajes extraños al pueblo blanco donde se llevan a cabo unos ritos escandalosos y espantosos.

VI. Los escenarios góticos y el viaje intelectual.

Lo gótico en sí mismo no tiene nada de dañado o perturbado, simplemente son escenarios que en el Romanticismo se vuelven icónicos para representar las fuerzas de

²⁰ *Ten Little Indians, This Little Piggy, Three Blind Mice, Hickory Dickory Dock, etc.*

la naturaleza. El concepto de la naturaleza sublime lo usa el Romanticismo para engrandecer las fuerzas naturales y lo gótico se convierte en ejemplo de esto porque después de las reformas protestantes muchos de los edificios góticos han quedado destruidos o abandonados. La naturaleza ha pasado por encima de ellos y la “arrogancia” del hombre queda sometida a la fuerza de la naturaleza. Entonces, en este caso, lo gótico en sí mismo habla más de la decadencia, habla más bien de las glorias pasadas, de los tiempos pasados, que fueron mejores. En realidad no hay nada oscuro excepto cuando se vuelve el escenario de algunas de las narraciones del Romanticismo. Algunas suceden a la luz del día y otras a la luz de la luna. Es posible que en el inconsciente colectivo se hayan adherido con más fuerza las narraciones nocturnas. Como por ejemplo, la *Geraldine de Coleridge*, o *She life in death*, van a aparecer con mucha más fuerza en esos escenarios oscuros, con las tormentas, con la luna, con el mar, de esta forma serán más evocadoras las historias de fantasmas que las otras, como el poema de Wordsworth, que también hace referencia a uno de los escenarios que mejor ilustran lo gótico.

Edgar Allan Poe, será un exponente de este Romanticismo gótico al que se ha hecho referencia. Poe mismo parece un personaje de ficción. Su vida parece un relato romántico, su apariencia evoca la de un protagonista de alguna de sus narraciones. *“For Poe is not merely a Romanticist; he is also a chronicler of the consequences of the Romantic excesses which lead to psychic disorder, pain and disintegration”*. (Gargano 1989: 23).

Tiene una prosa muy sórdida a la vez que simple. No se encontrarán películas buenas sobre ningún relato de Poe, pues sus narraciones son acerca de sensaciones, de

sentimientos, es romántico al fin y al cabo, todo sucede en la cabeza del narrador. Otra razón podría apuntar a la ausencia absoluta de personajes, en sus cuentos no hay personajes, no hay conversaciones divertidas entre varias personas, no hay amigos tomando vino al calor de la chimenea. No. Hay gente enferma, hay gente muerta y está el narrador, que siempre es un espectador un poco distante que se aterra de los que ve.

El narrador en Poe tiene ciertas limitaciones que se comentarán en el siguiente capítulo, pero es interesante el experimento que intenta con la narración del marinero Gordon Pym. El problema novela es que el personaje muere pero, entonces, es imperativo que quede inconclusa, porque no hay nadie que puede terminar la novela puesto que el personaje está solo cuando muere. Este tipo de situaciones las va a resolver el relato fantástico tiempo después. Unos años antes Mary Shelley escribe:

SEGUNDA CARTA

A la señora de Saville. Inglaterra.

Arkangel, 26 de marzo de 17...

Me dirijo a regiones aun vírgenes, «al país de la niebla y la nieve», pero yo no cazaré albatros. No sufras, pues, por mi vida ni temas verme regresar exhausto y miserable, como el «Ancient Mariner». Te imagino sonriendo ante esta alusión al poema de Coleridge. Quiero, a este respecto, revelarte un secreto; a menudo he atribuido a las obras de este poeta, el más imaginativo de la literatura moderna, la causa de mi pasión por el mar y el entusiasmo que sus misterios despiertan en mí. Algo inexplicable se remueve en mi corazón.

Robert Walton (Shelley 1918: 31)

No solo se trata de poner en evidencia que Shelley fue influenciada por Coleridge, pues no hay intención alguna de que sea un secreto, -en (Shelley 1918: 217-218) también se encontrará una cita directa de Wordsworth-; ni se trata de anunciar que Poe tiene una deuda con Coleridge como dice Stovall en (Schultz 2008), ni tan siquiera de afirmar, como el mismo Schultz propone que Poe está “leyendo” a Coleridge. Este trabajo da por sentado que así es, que los autores se han leído unos a otros y se comentan, se contestan, se contradicen. Aquí se ve una comunicación entre Coleridge, quien ya ha pedido prestada la idea para su nave fantasma, Shelley y Poe. Los románticos están yendo hasta los límites máximos de su conocimiento, y estos viajes son prueba de ello, pero una vez llegan hasta el final del mundo Lovecraft recoge el testigo: después de Edgar Allan Poe, retoma donde muere Gordon Pym y llega a las montañas de la locura en *Mountains of Madness* en donde una sociedad alienígena ha puesto una especie de huevos milenarios que en algún momento serán incubados y se tomarán el mundo. Estas montañas quedan detrás del último punto de la Antártida al que se ha llegado. Cada uno está yendo un paso más allá.

El paso siguiente, cuando ya se conocen todos los límites a los que puede llegarse con el cuerpo debe ser hacia los límites a los que no puede llegarse con ese cuerpo, estos son, los de la muerte. Poe va a experimentar con esta idea, pero va a encontrarse con el problema del lenguaje (cf. cap. 7). ¿Cómo contar lo que pasa del otro lado? Poe va a hipnotizar al Sr. Valdemar para que al momento de su muerte, hipnotizado, le puede contar lo que pasa al otro lado de la muerte. Despertará a una momia, de nuevo por medio de la electricidad, para tratar de hablar con ella. Pero siempre estará presente el problema del lenguaje, pues siempre se revela como muy artificial.

El lector se ha enfrentado a la poética de lo no dicho, lo que falta por decir lo aporta él; a la poética de la enfermedad, todo el siglo XIX, tuberculosis, sífilis y demás, desde *La Dama de las Camelias* hasta *María*; y a la poética de “lo otro”, entendida como aquello que está fuera del sistema de costumbres y referencias. Esta última se puede rastrear un poco en Shakespeare, por ejemplo, en *The Tempest* hay un personaje llamado Calibán, que encarna lo otro, lo que es un poco monstruoso y un poco raro. En Daniel Defoe se encontrará casi que por omisión: en *Robinson Crusoe*, es necesario que aparezca lo otro, de lo contrario no hay solución de continuidad, se necesita la contraparte que va a ser Viernes. Cuando Menton habla del mercado de Chichicastenango señala que allí está la magia, allí en nuestras tradiciones más primitivas; en las cruces de Mayo que desfilan en Méjico el día de todos los muertos, en los curanderos guajiros o en las ceremonias peruanas, eso está allí. Eso es lo otro.

Para terminar quisiera comentar una ligera objeción que podría presentársele a la poética de lo no dicho.

¿Podía ser realmente la Rowena *viva* quien estaba ante mí? ¿Podía ser en realidad y *totalmente* Rowena, la de los rubios cabellos y azules ojos, lady Rowena Trevanion de Tremaine? ¿Por qué, *por qué* lo dudaba yo? El vendaje le apretaba con fuerza la boca; pero entonces, ¿podía no ser la boca respirante de lady de Tremaine? Y las mejillas... eran las rosadas mejillas como en el mediodía de su vida; sí, aquellas eran realmente las hermosas mejillas de la viviente lady de Tremaine. Y el mentón, con sus hoyuelos como de salud, ¿podían no ser los suyos? Pero, ¿*había crecido desde su enfermedad*? ¿Qué inexpresable locura se apoderó de mí ante este pensamiento? De un salto estuve a sus pies. Evitando mi

contacto, ella movió la cabeza, aflojó la encerada mortaja que la envolvía y, por el aire agitado de la estancia se desbordó una enorme masa de largos y despeinados cabellos; *¡eran más negros que las alas del cuervo de medianoche!* Y entonces, la figura que se hallaba ante mí abrió lentamente *los ojos*. - ¡Aquí está, al fin!- grité-. ¿Cómo podía, cómo podía haberme equivocado nunca? Estos son los grandes, los negros, los extraños ojos de mi amor perdido, de lady, de lady Ligeia. (Poe 1969: 293-294).

A este cuento le sobrarían, según la teoría esbozada, por lo menos, las últimas tres líneas. Tan solo con decir que cuando se desborda la mortaja eran el cabello era negro como las alas del cuervo de la medianoche bastaría. En defensa de Poe, hay que decir que tenía que escribir relatos para publicaciones menores en los cuales le pagaban más bien por el trabajo que por el ingenio que exhibía como dice Baudelaire. Entonces se veía obligado a hacer más simples sus cuentos para que pudieran llegar a un público mayor de lo contrario no le pagaban (Baudelaire 1988). Pero es este tipo de finales párrafo no lo van a encontrar ya en la segunda mitad del siglo XX en casi ningún relato fantástico porque ya va a haber una especie de crianza del lector, que ya sabe lo que pasa a continuación.

Y es que el espectador, el lector, aporta la intención: el vínculo necesario entre A y B porque la mente no se puede quedar sin el puente, es un vicio racional y eso con lo que juega el autor del relato fantástico. El deja los puntos suspensivos y ustedes deben terminarlo porque su propia oscuridad no se puede quedar encerrada, el monstruo está dentro de ustedes mismos, dentro de mí, para llegar a plantearlo de esa manera. Aportar

este vínculo se da de forma necesaria por vía de la racionalización, de que esta parte, la lógica, no puede quedar sin esta relación.

When I was walking up the stairs,

I met a man who wasn't there,

He wasn't there, again today,

I wish, I wish, he'd go away.

(Identity)

Parallel Deaths:

Lógica y estructura en la casa de Poe

La casa no es tan grande, pensó.
 La agrandan la penumbra, la
 simetría, los espejos, los muchos
 años, mi desconocimiento, la
 soledad.

Jorge Luis Borges

A lo largo de estas páginas se propone una lectura del relato breve titulado “La caída de la casa Usher” de Edgar Allan Poe. Esta lectura tiene la intención de exponer el cuento, como una construcción totalmente intencional en el que cada estado de ánimo, cada momento y cada emoción sugerida se plantean no por casualidad, sino fruto de una intencionalidad. Aunque este capítulo se centra sobre todo en las palabras y es, principalmente, un análisis estructuralista, en el que la atención del lector es conducida exclusivamente al diseño, el marco y escenario de la narración, también existe una consideración importante de la intrusión del autor. El fundamento de esta arbitrariedad tiene su origen en dos ensayos escritos, también, por Edgar Allan Poe titulados *The Philosophy of Composition* y *The Poetic Principle*, respectivamente.

Esta postura no contempla, como no lo hace en los capítulos anteriores, intrusiones vitales del autor. Esto es, no se trata de la intensión entendida como agenda o propaganda. Se sostiene que interpretaciones como aquellas afirman que *La metamorfosis* es una autobiografía, que “La noche bocarriba” describe un accidente en bicicleta en la infancia del autor, o que “The Ancient Mariner” es una descripción

profética de la vida de Coleridge, no aportan nada a la teoría literaria, no hace uso honesto de los elementos interpretativos de una obra ni son interesantes a la imaginación. Limitan, de cierta forma, toda obra a un contexto muy reducido proveniente de las experiencias del autor y, como sumo, del lector.

No se niegan las influencias, claro, pero la intención de la que aquí se habla es aquella atiende a la estructura, a la narrativa, se trata una intención literaria. *The Quincuncial Network in Poe's Pym* (Irwin 1992) es un artículo que se centra en una escena particular de la novela de Poe (aquella que describe la organización de los nidos de las aves en Desolation Island). La teoría de Irwin es que existe una razón, más allá de la mera compulsión narrativa, para que esta escena sea tan larga y tan minuciosamente relatada y detallada. La escena en cuestión no tiene nada que ver con este capítulo, pero la sorprendente revelación de Irwin, justifica con creces la aproximación metodológica de este capítulo: la convicción, y prueba, de que, tras la escena naturalista, se esconde un tinglado intrincado y lógico, y no solo el fruto de la inspiración, el azar y alguna que otra experiencia personal.

I. El entramado.

The Philosophy of Composition (Poe 1980: 480-492), artículo ampliamente conocido, expone el proceso de elaboración de una obra literaria. En *The Poetic Principle* (Poe 1980: 499-513) afirma que no puede haber tal cosa como un poema largo. Si fuera necesario exponer como un contra-ejemplo de la existencia de un poema largo, textos como la *Ilíada* o *Paradise Lost*, Poe afirma que el lector se enfrenta a narraciones compuestas por una serie de poemas breves donde la intensidad de la emociones se eleva y baja de acuerdo con el tiempo dedicado a la lectura del texto.

But all excitements are, through a psychal [sic.] necessity, transient. That degree of excitement, which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout any composition of any great length. (Poe 1980: 499).

Si fuera necesario aceptar esto como una afirmación verdadera, y no habiendo ninguna razón para no hacerlo, entonces un fenómeno similar, en una escala diferente, por supuesto, sería apreciado en un relato breve. El principal problema al que se enfrenta el lector cuando un poema requiere de dos o más sesiones para su lectura, que también podrían ser un problema en un cuento corto largo (hasta el nombre conlleva contradicción), es que los problemas del mundo podrían interferir con la continuidad de la poesía o la historia. El cuento corto, como el poema, ha de conservar el estado de ánimo del lector y conducirlo hacia un clímax esperado y predeterminado (por el autor), que se perdería en una composición muy extensa. Piénsese en el acto de leer como si fuera un combate de boxeo entre el texto y el lector: Las novelas ganan por decisión, el cuento debe ganar por K. O.

Una vez establecido que el cuento debe desarrollarse en una sesión de lectura única, no demasiado larga como para perder el control sobre el lector, Poe descarta la composición como fruto de una cierta inspiración que, tomando posesión del escritor, le permite escribir el texto. Poe insiste en la completa intención y, por supuesto, el arduo trabajo en cada texto valioso. En relación con este punto el capítulo (y acaso la tesis completa) se ve ante una disyuntiva teórica importante: no es posible el acuerdo pleno. No porque se defienda que la inspiración constituye la totalidad de la obra de arte o que los elementos interpretativos no son más que accidentales en el texto, sino porque se ha

defendido en estas páginas que muchas veces la obra de arte se eleva por encima de las expectativas del autor o de sus intenciones. Sin embargo, está la convicción de que, al menos, existe cierta intencionalidad en una mayoría de rasgos que a veces aparecen como simples coincidencias en las obras literarias. (En casos anteriores, incluso, se ha incurrido en alguna sobreinterpretación). No obstante, para efectos del presente análisis, se intentará dejar de lado tanto el azar como la libertad del texto.

Haciendo caso de la teoría de Poe, se abordará el cuento de una manera muy consciente tratando de examinar cada entorno, situación, emoción creada y su desarrollo en la forma propuesta como plenamente intencionada con el fin de encontrar una estructura clara en la construcción de la historia.

II. El despliegue.

Después de la lectura de los primeros cinco párrafos del relato, es posible afirmar que Poe ha dicho todo. Ya ha esbozado el plan que va a seguir a lo largo de la narración. Lo que no ha revelado es cómo va a desarrollar esas premisas que ha ofrecido y la relación entre ellas. El interés en estos cinco párrafos se deriva del hecho de que en un cuento de cuarenta y tres párrafos no deja de ser sorprendente cómo se sugiere la trama completa en tan poco espacio. También es importante tener en cuenta que el narrador está fuera de la mansión durante esta primera parte pero que, fiel a la teoría esbozada en los artículos citados, es suficiente para determinar los preceptos intencionados que guiarán la narración.

I prefer commencing with the consideration of an *effect*. [...] I say to myself, in the first place, 'of the innumerable effects, or impressions, of which the heart,

the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?’ Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can be best wrought by incident or tone. (Poe 1980: 480-481).

Es necesario comenzar por el principio, y el principio es el título, “La caída de la casa Usher”. Poe no está escondiendo lo que va a suceder: la casa se va a caer. Inmediatamente después se lee el epígrafe y, teniendo en cuenta la confesión de intencionalidad, es imposible pasar por alto la multitud de referentes exógenos que ofrece. Algunos de ellos se comentarán más adelante, por ahora basta con describir las pistas más evidentes que anuncian el desarrollo de la historia y es suficiente entender que, de acuerdo con la relación más cercana, “Israfel” (Poe 1980: 69-70) anuncia una profunda sensibilidad en alguno de los personajes.

En el primer párrafo el narrador describe el entorno en el que se encuentra la mansión. Con esta descripción se instala el estado de ánimo de toda la historia. Él lo describe como una imagen sublime, abrumadora y terrible, pero al mismo tiempo hermosa. La tristeza del lugar es innegable y la penumbra y los sentimientos espectrales se han preparado para inundar la narración. “-with an utter expression of the soul which I can compare with no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium-” (Poe 1992: 114).

Desde el comienzo el narrador ya se enfrenta con un problema que lo acosará a lo largo de toda la narración: el problema del lenguaje. Este problema se ha abordado desde diferentes perspectivas a lo largo de este trabajo. En los capítulos dedicados a la

filosofía se comentaron las tesis nominalistas que sugieren la vacuidad de los universales; se ha mencionado, en distintas ocasiones, la teoría referencial del lenguaje, propuesta por San Agustín, que propone que el mundo existe antes que el lenguaje. La referencia a la cita de Kuteishchicova acusa la crisis lexical que sufren los conquistadores españoles y el sueño de Locke pretende dotar de realidad la parodia de Swift con un lenguaje de particulares que más adelante Borges llevaría hasta la perfección en la nación idealista de Uqbar. También se ha comentado en el capítulo acerca de las intenciones de los románticos el inconveniente que supone tratar de expresar “puramente” aquello que con esa misma pureza han sentido. El problema de la ausencia de espontaneidad del lenguaje que compromete la pureza.

“Language is like a cracked kettle on which we beat out tunes for bears to dance to, while all the time we long to move the stars to pity.” So you can take the novelist either way: as a pertinacious and finished stylist; or as one who considered language tragically insufficient. Sartreans prefer the second opinion. (Barnes 1984: 19)

Sin embargo, lo que confunde ahora al narrador es una mezcla de todos esos elementos. Es el problema al que se enfrenta el espectador del *Aleph*, confrontado con lo inefable no sabe, ni siquiera, cómo describírselo así mismo. Se crea una ruptura entre lo que siente y lo que entiende.

There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart - an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it - I paused to think - what was it that so

unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered. I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there are combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression; and, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down -but with a shudder even more thrilling than before- upon the remodeled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows. (Poe 1990: 199)

No es una sensación inusual, recuerda mucha a otra descripción, esta vez a la que se hace de Mr. Hyde en un intento de definir aquello que incomoda a quien lo conoce. La percepción de que algo está “equivocado” prevalece sobre la imposibilidad de definir qué es precisamente lo que está mal. El sentimiento se impone a la razón pero el mecanismo de comunicación, al ser puramente racional, falla y es por eso por lo que los narradores se ven obligados a dar vueltas a la cuestión sin poder resolverla de manera satisfactoria.

He is not easy to describe. There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives

the strong feeling of deformity, although I couldn't specify the point. He's an extraordinary looking man, and yet I really can name nothing out of the way. No sir; I can make no hand of it; I can't describe him. And it's not want of memory; for I declare I can see him this moment. (Stevenson 1994: 15).

A este problema de utilizar una herramienta imperfecta y racional, para comunicar una realidad no comprendida por la razón, es menester sumarle, si acaso hiciera falta, una crisis lingüística, aun mayor, que sufre el narrador. Aquella que se deriva de la imposibilidad de narrar lo inenarrable. Al igual que en otros cuentos del mismo Poe como "The Facts in the Case of M Valdemar" o "Some Words with a Mummy" el narrador se enfrenta con la necesidad de describir lo sobrenatural. Este problema recuerda al que Dante tuvo al tratar de relatar su viaje por los reinos ultra terrenales.

Una vez establecido el ambiente depresivo que contamina el ambiente de la historia, el narrador describe, en el párrafo siguiente, el propósito de su visita. También ofrece el hecho de que el habitante de la casa sufre de una enfermedad de lo más inusual; este hecho, combinado con el entorno fantasmal, crea una tensión o un cierto temor y empieza a engendrarse la expectativa de una tragedia. Aparece, conjuntamente, un alivio y una pena en el hecho de que la historia esté relatándose en primera persona. El alivio proviene, como se acostumbra en las narraciones de este tipo, de la convicción de que el narrador se sobrepuso a los terribles eventos que está a punto de presenciar y comunicar. La preocupación llega cuando se considera que la narración es un relato de hechos verdaderos (en un contexto literario, claro).

We no longer believe that language and reality “match up” so congruently – indeed, we probably think that words give birth to things as much as things give birth to words. (Barnes 1984: 88)

En *Disfiguring the Perfect Plot: Doubling and Self-Betrayal in Poe en The Romance of Failure* (Auerbach 1989), se hace referencia a la narración en primera persona “*Poe’s narrators retain only the semblance of personality, these insubstantial figures complicate the way we are accustomed to reading the first-person fiction*”. (Auerbach 1989: 21). Hay que tener en cuenta, más allá de la dificultad que Auerbach acusa, que este narrador es la excusa para poder relatar los hechos, no es esencial a la historia misma, ya se dijo que es solo una apariencia de personalidad, pero es fundamental para satisfacer la necesidad narrativa.

The Question of Poe’s Narrators, ofrece una explicación, que acaso sirva de excusa para esta vacuidad, y se refiere al lenguaje mismo con que estos narradores intentan describir lo que ven.

The language of men reaching futilely toward the ineffable always runs the risk of appearing more flatulent than inspired. Indeed in the very breakdown of their visions into lurid and purple rhetoric, Poe’s characters enforce the message of failure that permeates their aspirations and actions. (Gargano 1989: 23)

Aunque esta afirmación está encaminada, parecería ser, a los momentos finales de la narración, es posible encontrarle validez en los momentos anteriores a la ruptura definitiva; incluso, como en el caso que en que aquí se presenta, en el lenguaje que se

utiliza para la descripción inicial, puesto que es importante no perder de vista que la narración de los hechos es posterior a dicha ruptura, por tanto la memoria del narrador (y su conciencia) ya están contaminadas por los hechos sobrenaturales que presencié.

En este punto aparece la tentación de formular una diferenciación clara entre el autor y el narrador. Se ha insistido desde el principio que la intensión es fundamental en este relato, pero en este punto podría pensarse que Poe abandona al narrador a su suerte. (A la manera de la relación entre Dante y su viajero -en ocasiones Dante es quien viaja pero en momentos de dudas metafísicas, cuando las acciones o reflexiones podrían conducir a la condena, Dante se separa claramente de su personaje de forma tal que no lo incriminen tales actitudes). Si el cuento estuviera contado en tercera persona, sería fácil entender cómo el lector aprende cosas que el invitado ignora, pero siendo una narración en primera persona, ¿cómo puede el lector descubrir información que el narrador ignora? *“Poe suggests to his readers ideas never entertained by the narrators”* (Gargano 1989: 23). Auerbach coincide, e incluye la queja de Bell, cuando afirma:

The associated failure of his fictional surrogates to understand the tales they tell about themselves [...] the exasperating obtuseness of Poe's narrators is frequently a crux in the secondary criticism. Why do these first persons so often and so blindly resist acknowledging what remains obvious to the reader? [...] Michael Bell [...] complains that Poe's narrators “refuse the implications of their own suggestive symbols.” Bell points out [...] that the narrator of “The fall of the House of Usher” fails to make the obvious allegorical connection between Roderick's head and the mansion even as he belabors the analogy with numerous descriptive details. (Auerbach 1989: 25)

Una revelación de increíble magnitud se ofrece en el párrafo tercero, el hecho de que la Casa Usher no es solo el edificio, sino también la propia familia: la palabra *house* vale tanto para edificación como para casta. Como puede verse Poe no deja nada al azar ni a la interpretación de lector. No toma el riesgo de que algún desprevenido no asocie el apellido familiar con la casa, una asociación que incluso “*the minds of the peasantry*” (Poe, 1990: 200) están en capacidad de establecer. No obstante, no es tan evidente que la separación entre Poe y su narrador sea tan radical (al menos en este punto) como anuncian Auerbach o Bell, puesto que el narrador, en efecto, está declarando no solo que hay una conexión entre familia y edificio, sino que incluso los menos aptos han llegado a la misma conclusión. La separación existe, por supuesto, pero tal vez se podría dar en otros terrenos, en los terrenos de la comprensión.

La forma en que Poe está construyendo la historia comienza a aparecer cada vez más clara y su intención se hace evidente cuando se suman el título, el ambiente, un loco y una relación de ambigüedad entre la casa y sus habitantes: el hecho de que la caída podría no referirse, en este punto, a la construcción, sino a la familia.

El cuarto párrafo es una doble reflexión²¹: una reflexión del narrador y también un reflejo del palacete en el agua. Este párrafo es interesante, al menos, por dos cosas: la primera, y acaso la más evidente, es que el narrador intenta justificar, en cierto modo, los acontecimientos a los que él mismo está a punto de asistir. Describe sus impresiones como paradójicas, extrañas fantasías, rodeadas por vapores místicos, supersticiones. Es como si estuviera advirtiendo de los hechos extremadamente antinaturales que seguirán

²¹ Es necesario considerar que en inglés *reflection* es tanto *image of object given back by mirror* como *conscious thought*, de lo contrario la rima metafórica que se pretende establecer aparecería como una mera vaguedad.

en la narración. Necesita contar lo que vio pero lo hace asumiendo la incredulidad del lector, de forma considerablemente similar a la del narrador de “El gato negro” quien en las primeras líneas dice:

For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not - and very surely do I not dream. But to-morrow I die, and to-day I would unburthen my soul. (Poe, 1990: 381)

Es como si dijera que incluso si los hechos narrados fueran irreales o así lo parecieran, esa fue la forma en que se aparecieron a sus sentidos. Esta actitud, que no es inusual en la prosa de Poe, imprime carácter de verosimilitud a la historia; augura el horror confesando que a él mismo le cuesta creer lo que allí vivió²².

These protagonists [...] speak their own thoughts and are the dupes of their own passions. [...] Poe understands them far better than they can possibly understand themselves. Indeed, he often so designs his tales as to show his narrators' limited comprehension of their own problems and states of mind; (Gargano 1989: 22-23)

Los tres narradores aquí citados coinciden en la angustia que genera contar lo inefable y es en este aspecto en el que, efectivamente, Poe se separa de ellos; él los comprende y

²² Otro mecanismo, similar, de verosimilitud puede apreciarse en las primeras líneas de “El entierro prematuro” (Poe, 1990: 432-442), en el que se afirma que la narración es verdadera por constituir algo tan horrible que de ser fruto de la imaginación constituiría una aberración.

los deja expresar su locura, pero, en manera alguna, la comparte (al menos no en la función narrativa).

Part of the widespread critical condescension toward Edgar Allan Poe's short stories undoubtedly stems from the impatience with what is taken to be his "cheap" or embarrassing Gothic style. (Gargano 1989: 22)

No es su prosa la que adolece de coherencia sino las voces de sus narradores. No son uno y el mismo, narrador y escritor, ni lo son sus gritos ni sus quejas. *"The structure of Poe's stories compels realization that they are more than the effusions of their narrators' often disordered mentalities"*. (Gargano 1989: 23)

La segunda proposición del cuarto párrafo es la que anuncia cómo va a funcionar la estructura de la historia. El narrador hace una reflexión intelectual, pero también ve el reflejo de la mansión en el agua. Esto revela una rima interna entre las dos reflexiones. También el hecho de que ve dos edificios, siendo uno el reflejo del otro, indica una rima entre el edificio real y su reflejo. A medida que el lector se adentra en la historia, irá descubriendo que el desencadenamiento de los eventos fatales funciona de la misma manera. Siempre hay una estructura paralela a lo largo de la historia; la visión paralela del castillo reflejado insinúa un paralelismo que ya ha comenzado a trabajar con la ambigüedad del nombre de la mansión y el nombre de la familia.

Finalmente se llega al párrafo quinto, que es el último antes de que el narrador entre en la casa y se dé comienzo a la trama. En este párrafo se funden en uno, definitivamente, el edificio y la familia. Describiendo el edificio el narrador dice:

No portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of the parts, and the crumbling condition of the individual stones. (Poe 1992: 116).

De nuevo se hace evidente el problema de lenguaje, en este caso como un problema de la percepción: no es que no se pueda decir lo que se percibe sino que, de alguna forma extraña, no es claro, ni siquiera, que es aquello que se percibe. Recuerda, una vez más, a la descripción que se hace de Mr. Hyde.

Mr Hyde was pale and dwarfish; he gave an impression of deformity without any nameable malformation, he had a displeasing smile, he had borne himself to the lawyer with a sort of murderous mixture of timidity and boldness, and he spoke with a husky whispering voice and somewhat broken voice, -all these were points against him; but not all of these together could explain the hitherto unknown disgust, loathing and fear with which Mr Utterson regarded him. "There must be something else," said the perplexed gentleman. "There is something more, if I can find a name for it." (Stevenson 1994: 23).

Teniendo en cuenta que el narrador ya había introducido la ambigüedad del nombre referido tanto a la casa como a la casta, y más adelante estableció una estructura paralela, se identifica ahora que los daños del edificio también son también los males de la familia; por causa o efecto, o por lo que se asemeja más a la naturaleza de la historia, simultáneamente. El párrafo termina con el descubrimiento de una grieta, casi imperceptible, en la casa que va desde el techo hasta el agua, y es previsible, en este

punto, que una grieta similar existe en la familia, tal vez puede afirmarse que la grieta de la pared es la enfermedad del propio Usher.

III. La Locura.

La narración continúa y conduce al lector al interior de la casa, tras atravesar un arco, cómo no, gótico. El interior es lo que cabría esperarse de los alrededores y del tono de la historia. Es sombrío y silencioso, muy grande y antiguo, majestuoso pero decadente. Allí al lector se le presenta el anfitrión que está extrañamente perturbado y le es presentada su condición; también se establece “*a [...] relationship between a genius and his less discerning narrator-companion; in the emphasis on mystery and disclosure;*” (Kennedy 1987: 117-118).

La enfermedad, que no es tanto enfermedad como una alteración, a falta de una palabra más acertada, consiste en una muy aguda percepción del mundo: una exacerbación extraordinaria de la percepción, una hiperestesia. Esto es, sus sentidos se han vuelto demasiado agudos y pueden percibir hasta el más mínimo olor o sabor y, como se verá más adelante, hasta el menor ruido. En este punto se vislumbra un paralelismo entre las características de la enfermedad y el epígrafe.

Son coer est un luth suspendu;

Sitôt qu'on le touche il résonne.

DE BÉRANGER (Poe 1990: 199)

El epígrafe habla de un corazón suspendido como un laúd, que sonará al menor contacto. La cita está tomada del poema “Le Refus”, poema de corte político, satírico y

de protesta social. Es posible que la inclusión de la cita sea una pista para que el lector se remita al poema político y busque en él elementos interpretativos que le ayuden al desciframiento del cuento. Este capítulo no se entretiene con tal posibilidad. Sin embargo, atendiendo a la intencionalidad de todos los elementos textuales, es posible esta imagen remita inicialmente, como se ha mencionado, al poema de Poe publicado en 1831 (tres años antes de la publicación del cuento). El ángel Israfel se describe, en el poema homónimo, como un ser más maravilloso, cuyo corazón es el laúd más dulce.

No obstante, es difícil no entender el epígrafe como una referencia al poema de Samuel Taylor Coleridge titulado “El arpa eólica”, en el que el poeta se compara con un instrumento tan delicado y sensible que el viento, por sí solo, podría extraer melodías de ella sin ninguna predisposición ni intención. En ambos casos, la fuerza de la naturaleza, o de un sentimiento poderoso, mueve al poeta a un estado de éxtasis; en el caso de Usher, es conmovido en exceso, es, de alguna forma, la encarnación del arpa soñada por Coleridge. Esta es la razón por la que más adelante el narrador insistirá en la necesidad de apartar a Roderick Usher de cualquier punto desde el cual pueda asistir como espectador a aquel despliegue sublime de la naturaleza, punto álgido de la narración, escenificado con la tormenta.

Los dos personajes empiezan una relación basada en el intercambio de experiencias artísticas. Entonces leen con frecuencia y, algunas veces, mientras que el narrador escucha, el anfitrión toca un sinfín de melodías en un instrumento de cuerda que es el único que su sensibilidad tolera.

A continuación el narrador descubre una segunda faceta de la condición perturbada de Usher: el temor del desvanecimiento de su única relación existente; el temor a la muerte inminente de su hermana. Una vez más se suma a lo evidente la sospecha de un doble sentido. Más allá del temor, tanto síntoma como causa de la enfermedad, a la muerte de su hermana, en este caso, se trata de la insinuación de que sus destinos están ligados; tanto, que es posible, insinúa el narrador, que la vida de uno dependa de la vida del otro.

Después de describir los posibles efectos del decaimiento de lady Usher en la condición psicósomática de Roderick el lector se encuentra con el siguiente párrafo, que describe la enfermedad de Lady Usher, y termina con una frase de significado un tanto extraño pues aparece una declaración que insinúa la intención de Poe para la conclusión del texto:

The disease of the lady Madeline had long baffled the skill of her physicians. A settled apathy, a gradual wasting away of the person, and frequent although transient affections of a partially cataleptical character, were the unusual diagnosis. Hitherto she had steadily borne up against the pressure of her malady, and had not betaken herself finally to bed ; but, on the closing in of the evening of my arrival at the house, she succumbed (as her brother told me at night with inexpressible agitation) to the prostrating power of the destroyer ; and I learned that the glimpse I had obtained of her person would thus probably be the last I should obtain - that the lady, at least while living, would be seen by me no more. (Poe 1992: 119).

Este pasaje es una anticipación de un gran horror. Poe no escribe “that the lady would be seen by me no more”, esto no tendría nada de extraño, siendo una frase pronunciada por el huésped en la casa de una persona que agoniza. Sin embargo, la frase incidental “*at least while living*” (Poe 1992: 119), nutre de intención la frase ¿Por qué el narrador dice que no volverá a ver a lady Usher, al menos, viva? Se podría decir que al morir lady Usher vería su cadáver antes de ser enterrado, pero como autor intencional que el lector está descubriendo que es Poe, es seguro afirmar que algo peor está por suceder.²³

Durante las sesiones artísticas mencionadas, se afirma que la familia ha sido siempre muy celosa de su herencia. Que el nombre se ha transmitido de padre a hijo, sin que nunca se haya arrastrado por fuera de los terrenos de la familia. Este hecho sugiere fuertemente una especie de pasado incestuoso en la línea ancestral de la familia.

Siendo Roderick y su hermana los últimos miembros de la familia, un pequeño terreno para la especulación se abre y se puede pensar que las relaciones incestuosas habían estado ocurriendo entre los hermanos y que, siendo estériles, en su enfermedad no pudieron conservar el nombre. O que, con el fin de evitar una relación enferma condenaron el nombre de la familia a su desaparición. Cualquiera de estos casos responde a la frustración y el terror en las palabras de Usher : “*I must perish in this deplorable folly. Thus, thus, and no otherwise, shall I be lost*”(Poe, 1992: 118). Después de pasar algunas noches entre las mórbidas delicias de una colección selecta de lecturas, al narrador se le expone la pintura de un túnel.

²³ En la edición de Gramercy dice “*would be seen no more*” (Poe 1990: 203). En la que aquí se cita dice: “*would be seen **by me** no more*” (Poe 1992: 119). Se ha escogido esta última puesto que el punto de vista es fundamental para que la ambigüedad que se genera al final de la historia sea más efectiva.

La pintura mencionada puede entenderse como otra referencia, esta vez con la obra de John Henry Fuseli. Dos paralelismos pueden encontrarse con la incorporación de esta relación. El primero es la imagen del túnel. Un túnel con una luz que parece ir hacia ninguna parte y provenir de ninguna parte. Tal vez sea una metáfora de la condición de Usher, quien es muy iluminado y muy brillante, condición que no conduce a ninguna parte, tan solo hacia a su propia asfixia. La segunda, que obtendrá su sentido en un punto posterior de la narración, es a una obra específica del pintor; el cuadro titulado *Nightmare* (cf. Fig. 1, cap. 6: 193), es un buen ejemplo para establecer esta relación. Esta obra representa a un íncubo que se sienta en el pecho de una joven mientras ella duerme incómoda.

El siguiente paralelismo se encuentra en las coplas que Usher canta cuando está tocando el instrumento de cuerda. Estas coplas son un poema en sí mismas y hacen referencia a un palacio que ha sido encantado. El señor del palacio vive entre la riqueza y un radiante esplendor. En la gloria se sienta mientras la gente baila al son de un laúd. A continuación, un mal llega, destruye la felicidad del reino y la música se torna discordante. El poema parece reflejar, al igual que el agua hizo con la mansión, la realidad de lo que está sucediendo en la vida de Usher. Es un poema que se anticipa a la caída de la casa, y anticipa el paralelismo entre los textos y la realidad (literaria), como se verá hacia el final de la narración.

Tras esto se recibe la noticia de que lady Usher ha muerto. Una de las características de la enfermedad de la señora era una especie de estado cataléptico en el que se sumía con la apariencia de la muerte. El señor Usher quiere mantenerla en una bóveda dentro de la mansión durante algunos días antes de enterrarla apropiadamente. El narrador ayuda a

conceder esta petición y puede pensarse que a eso se refería cuando dijo que nunca volvería a ver con vida a lady Usher. ¿O no? Pues es, al menos, singular que, si Usher sospecha del estado cataléptico de su hermana, decida encerrarla en una bóveda en vez de dejarla en su habitación. Pero si cree que está definitivamente muerta, ¿por qué no enterrarla? Solo hay una explicación plausible para este comportamiento, siempre y cuando se acepte una cierta lucidez en la enfermedad de Usher y no tan solo la locura la que guió este proceder: una tercera posibilidad, como se verá.

IV. La disolución de la dualidad.

Pocos días después se desata una tremenda tormenta, el concepto romántico de lo sublime en toda su magnitud. Una tormenta furiosa pero hermosa, peligrosa y tentadora a la vez. Esa noche el narrador se despierta sobresaltado porque siente que un íncubo se ha sentado sobre su pecho: la imagen paralela de la referencia cruzada de Fuseli. Usher entra en la habitación y abre la ventana. Con el objeto de calmar los sentidos sobreexcitados de su anfitrión, el narrador comienza la lectura de *Mad Trist* de sir Launcelot Canning.

Hasta este momento el narrador ha establecido relaciones con mayor o menor evidencia que han conducido al lector, a lo largo de toda la narración, a la convicción de una estructura paralela entre la casa y Usher, entre Usher y su enfermedad, entre la enfermedad de Usher y la de su hermana. Al fin, entre la casa y la casta. El siguiente escalón que asciende es el de los paralelismos artísticos, las coplas, los cuadros, los instrumentos. Ahora Poe lleva la narración a otro nivel, pasa de la inter-textualidad a la meta-textualidad. Ya no parece, tan solo, que lo que se narra, se canta o se pinta, se refleja metafóricamente en la situación de Usher. Parece que lo que se narra está

sucedendo en realidad, como si de un texto sagrado y profético se tratara, por un momento parece que lo que se está pronunciando tiene consecuencias efectivas, creadoras, primigenias, divinas. Pone, además, en el mismo nivel al lector y al narrador ya que los dos asisten al espectáculo de la meta-narración con la aparición de tres paralelismos consecutivos.

En un principio el narrador se estaba enfrentando a la narración de lo inenarrable. El lenguaje no le era suficiente para describir una realidad porque carecía de los referentes lingüísticos para referirse a esa realidad (extralingüística) que se le proponía. Ahora se enfrenta a un problema que invierte esta situación. Si antes la realidad desbordaba los límites del lenguaje, ahora es el lenguaje el que desborda los límites de la realidad.

Poe theorized that words possessed a “physical power”, since the creation of the cosmos was itself an effect of speaking. But the substantializing power by which words create something out of nothing also endows them with the capacity to injure (Kennedy 1987: 115-116)

El narrador está leyendo un pasaje del libro (en voz alta), aquel en el que el héroe intenta entrar en la casa de un ermitaño y haciéndolo con tal violencia agrieta y rompe la puerta. Cuando el narrador termina de leer este pasaje, piensa oír (o, en efecto, oye), en una parte remota de la mansión, un ruido similar al que acaba de leer. A medida que continúa la lectura del libro, el protagonista mata a un dragón que muere emitiendo un terrible chillido. En esta ocasión el narrador tiene la certeza de haber escuchado algo, un grito similar, en los pasillos de la mansión. Por último, el héroe llega hasta un escudo de bronce que cuelga de la pared, y al acercarse, el escudo cae a sus pies causando un gran

estrépito. Un ruido ensordecedor, como aquel que pudiera producir un escudo de bronce al caer al suelo, pone en pie al narrador de un salto. Tras la sorpresa inicial que esta circunstancia meta-textual presenta, algo hartos más aterrador se revela, el lector y el narrador regresan a sus estados correspondientes y se precipita el desenlace anunciado.

J. Gerald Kennedy, en *Revenge of Silence, The foreclosure of Language*, dice que el cuento “Mystification” “*deploys writing as a weapon, a means of vanquishing an enemy through interpretive confusion*”. (Kennedy 1987:116-117); una metáfora análoga, aunque contraria podría plantearse aquí: la lectura de viva voz, invoca al enemigo, lo crea o, en este caso, lo “despierta” y lo atrae.

Los ruidos fueron producidos por lady Usher cuando escapaba de su improvisado mausoleo; la estructura de su evasión es paralela a la construcción de la gesta del paladín para conseguir el premio en el libro que el narrador leía. Después de este momento aterrador, el horror se presenta en la forma de lady Usher; ella entra en la habitación y nunca se aclara si, en efecto, se encontraba bajo un estado cataléptico del cual despertó, o si estaba realmente muerta y regresó al mundo de los vivos por un breve instante. No hay evidencia para apoyar ninguna de las dos posibilidades.

Para defender el primer caso, se tendría el antecedente de la enfermedad y el hecho de que Usher mencionó haber oído, durante algunos días, movimientos en la bóveda. Para defender el segundo caso es necesario recordar que el narrador había dicho que no volvería a ver con vida a lady Usher, por lo que puede asumirse que él está viendo a una persona no-muerta, un *zombie*. La puerta de la bóveda era de hierro y lady Usher había estado allí durante varios días. ¿Cómo hubiera podido sobrevivir todo ese tiempo,

agonizante, sin sustento y además tener la fuerza para escapar de su prisión? Esta incertidumbre no es en absoluto un error atribuible al autor, lejos de eso, se trata de un efecto pretendido que Poe busca en sus relatos con el fin de permitirle al lector imprimir su propio sentimiento de horror en la historia. Esto le otorga al relato un espectro más amplio de realidad o credibilidad. Poe conserva la situación en los terrenos de lo posible y no obstante, extraordinario, para el escéptico y en los terrenos de lo sobrenatural para el místico. Desde el título se sabía que la casa de Usher caería, simplemente no se sabía cómo.

Kennedy afirma que en “Mystification”, como precursor de las historias de Dupin, puede verse la imposición del silencio como una herramienta para la venganza,

Based ultimately upon the inherit capacity of words to inflict mortal wounds, to impose silence. That is, language holds the key to intellectual rivalry which, is finally a contest for survival. (Kennedy 1987: 118).

Pero en el caso de “The fall of the House of Usher”, es todo lo contrario, el silencio es el valor más apreciado. El silencio mantenía en calma al Roderick y los hechos se desencadenan en medio del ruido. Los antecedentes proporcionados por la tormenta o por la descripción de la lúgubre mansión indicaban ya el valor del silencio. Hacia el final la confusión empieza con el lenguaje que transforma lo leído en realidad, más adelante con los estrépitos producidos por el avance de Madeline, finalmente por el hundimiento de la casa de Usher.

Epílogo: acerca de la voluntad

A los lectores más dados a aceptar la explicación sobrenatural les asiste el precedente de otras narraciones de Poe. Lady Usher parece compartir una virtud con lady Ligeia, una voluntad férrea que no les permite entregarse enteramente a la muerte, para usar las palabras de Glanvill.

And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.

JOSEPH GLANVILL (Poe 1990: 115)

Ahora, es posible que estas no fueran exactamente las palabras de Glanvill. La cita exacta es imposible de rastrear, sin embargo, comprende el sentimiento general del autor y el sentido se corresponde con su obra. La autoría de la cita no es lo que se juzga en este momento sino su significado. No es un secreto que Poe ha sido acusado, y con objetividad, de plagio en numerosas ocasiones. El lector que busca una defensa de Poe, no obstante, puede, tal vez, encontrar de manera subjetiva que no hay tal. La cita de Glanvill no es estrictamente un plagio, es, si acaso, todo lo contrario, pues le atribuye a un autor unas palabras que no escribió; plagia la autoridad de un epílogo conveniente. De analizar esta situación de manera objetiva ni siquiera habrá relación entre las acusaciones de plagio de Poe y la cita de Glanvill. De manera subjetiva, por el contrario, son una y la misma cosa.

Poe es un maestro de la decepción, entendida esta como el artificio de un ilusionista. Sobre este tema se ha escrito desde puntos de vista opuestos. Un artículo notable que defiende la actitud de ilusionista del autor es Edgar Allan Poe: *misery and mystery in 'The Man of the Crowd'* (Martín Gutiérrez 2000) en donde el autor llamará a este efecto como *delusion*, y se remite directamente al diccionario de Oxford que le otorga, en una de las acepciones de la palabra, la definición “*a deception*”. El autor hace de esta característica un valor en la obra de Poe.

Se ha insistido en que es una aproximación subjetiva puesto que lo importante de estas ilusiones, plagios y engaños, no radica en el robo de la propiedad intelectual, tanto como en la manipulación de ciertas ideas de forma tal, creará el autor, que alcancen un mayor potencial que el inicialmente pretendido por el autor original (quizás sea atrevido decir ‘mayor potencial’, tal vez baste con decir ‘distinto’). Es una aproximación subjetiva en la medida en que el sentido ha sido manipulado por el autor y, más importante, transformado por el lector, quien gracias a los artificios del autor le da nuevos significados al texto original. Se convierte en un texto distinto, incluso si las palabras son idénticas: subjetivamente, ahora las palabras son de Poe. El caso de la cita de De Béranger (Poe 1990: 199) es una muestra clara de lo que aquí se afirma. Coleridge también fue acusado de plagio en “The Rime of the Ancient Mariner”, y procede, al parecer, por el mismo camino. Por otra parte, Borges, que hace lo mismo, no ha recibido tan dura agresión y en cambio la crítica ha alabado esa característica en sus obras como parte fundamental de su ficción²⁴.

²⁴ La cita con que se introduce “El inmortal”, por poner un ejemplo, es una cita truncada y la referencia que se hace de Bacon en “La noche de los dones”, escrito veintiséis años más tarde, es una paráfrasis de la misma cita. “La noche de los dones” es una puesta en escena de la conjunción de la cita y de la mención escueta de “El tiempo circular”. Lo que dijo el verdadero Bacon es irrelevante, pues el cuento se desarrolla como una reducción al absurdo de lo que el falso Bacon ha contado. También el hecho de que la cita esté equivocada se convierte en parte de la escenificación del cuento, el autor utiliza un elemento

De vuelta a la cita de Glanvill, lo importante es centrarse en el contenido no en su autoría. La cita parece más que apropiada para el cuento de “Ligeia”, pues el personaje que da nombre a la narración parece encarnar la voluntad descrita allí; pero lady Madeline Usher también encarna ese espíritu, aunque de manera un poco más enrevesada.

Si, en efecto, lady Usher ha regresado del más allá, o no se rindió enteramente a la muerte, debía tener un propósito para volver. En una primera interpretación podría pensarse que su regreso se debía expresamente, como en el caso de lady Ligeia, al deseo de no morir. Pero existe una segunda posibilidad, es plausible afirmar que su regreso no se debía a una necesidad de aferrarse a la vida, como meta final. El propósito de aferrarse a la vida no era fin sino medio, para lograr un último objetivo.

En los párrafos finales del cuento se crea un clima particular, una ansiedad que va preparando la escena para el desenlace, como diría Kennedy, aunque haciendo referencia a los silencios en Poe, es más que adecuado para la presente situación. *“Anxiety projects itself as aggression to create a climate of potential violence”* (Kennedy 1987: 119). Como se ha mencionado anteriormente, en este caso es el ruido y no el silencio lo que va generando tal grado de ansiedad. El ‘despertar’ de lady Usher siendo interrumpido, en el cuento, por la narración de la obra leída en voz alta, va adquiriendo poder, y realidad, a medida que la lectura se acerca a su propio clímax.

extra-textual para confirmar su relato. En cuanto a “El inmortal”, es necesario buscar la cita original porque la propuesta del relato se deduce de la conjunción de las dos citas, la verdadera y la falsa. En todo caso la verdadera se refiere a Platón y la objeción se dirige al argumento de la reminiscencia.

Roderick confiesa haber oído a Lady Usher mientras estaba encerrada, piensa que la ha enterrado viva. Sea como fuere, agonizante o revivida, no parece ‘regresar’ para quedarse. Viene por su hermano. ¿Para morir a su lado? ¿Para que muera con ella en un abrazo de amor? ¿Para conducirlo a la muerte en un abrazo de odio?

El proceso es lo que llamamos reflexión y decisión. Es lo que nos hace actuar juiciosa o tontamente. De este modo, la hoja marchita en la brisa del otoño muestra más o menos inteligencia que sus compañeras, cayendo en tierra o en el lago. El secreto de la acción humana es un secreto a voces: algo contrae nuestros músculos. ¿Tiene entonces importancia que demos el nombre de voluntad a los cambios moleculares preparatorios? (Bierce 1974: 68)

La muerte de Roderick, junto con la de su hermana, pone fin al nombre, a la casta, a la casa. Madeline no se rindió enteramente a la muerte, ni siquiera parcialmente, la venció para llevarse consigo a su hermano. Tuvo una voluntad más fuerte. Por supuesto no la de entregarse a ella, pero tampoco la de vencerla, como Ligeia. Tuvo la fuerza de acceder a ella de forma voluntaria. Dilató la muerte a su conveniencia, a su capricho, a su voluntad.

That is not dead which can eternal lie

Yet with strange eons even death may die.

Howard Philip Lovecraft

Física y Metafísica:

Notas sobre el espíritu poético de Blake y Whitman

Felizmente, no nos debemos a una sola tradición; podemos aspirar a todas. Mis limitaciones personales y mi curiosidad dejan aquí su testimonio.

Jorge Luis Borges

Stop this day and night with me and you shall possess the origin of all poems.

Walt Whitman

Este capítulo busca ofrecer un mejor entendimiento de la metafísica (filosofía y religión)²⁵ en la poesía de Whitman y no una teoría absoluta acerca su poesía o de la de Blake; tampoco pretende invalidar lecturas alternativas sobre los mismos temas, perspectivas o aproximaciones. Vincent Whitman escribe la disertación doctoral titulada *“Clos’d By Your Senses Five”: William Blake’s Early Illuminated Prophecies and Berkleian Epistemology*. La tesis sostiene, entre otras cosas, que la epistemología del filósofo es el bastidor que sostiene las obras proféticas de Blake. Es un trabajo que apunta hacia las posibilidades interpretativas de las obras de Blake; incluso propone que esta relación es esencial para la comprensión de los textos trabajados. No es la dirección que toma este artículo a pesar de que también es dirigido por intuiciones de carácter filosófico y hace, incluso, alguna mención a Berkeley.

²⁵ Utilizo el término metafísica para reunir los dos conceptos, dado que tanto en Blake como en Whitman parecen fundirse en un mismo sentimiento de conexión con lo místico; de igual forma, la poesía y el espíritu poético, comparten esa condición, convirtiéndose así en la piedra angular de las dos poéticas.

Tampoco la relación entre Blake y Whitman es inexplorada; por poner un ejemplo, Sarah Wagstaffe-Ferguson escribe el artículo titulado *Points of Contact: Blake and Whitman*, que incluye la tumba de Whitman como ‘lugar de encuentro’ entre los poetas a partir del análisis de los elementos comunes entre las dos poéticas. El punto de partida es el libro de Charles Swinburne titulado *William Blake: A Critical Essay*.

El vínculo que propongo es más intangible, si se puede, y es que existe un mismo espíritu poético (o filosófico, según se lea) que inunda las expresiones artísticas, tanto de Blake como de Whitman. Aunque no afirma que sea indispensable leer a Blake, o a Hegel en ese caso, para que Whitman sea inteligible, sí es necesario mencionar aquellos caudales de los que es posible que hayan bebido consciente o inconscientemente. Conceptos como el idealismo o la dialéctica, entre otros; o comentar el *Poetic Genius*, que justifica el atrevimiento de establecerlo como un sustrato familiar a los dos autores. Tanto es así, que el hecho de que la explicación acerca del *Poetic Genius* de Blake²⁶ sea más extensa, permite que la explicación en Whitman, no solo sea más corta, sino mucho más clara, convirtiéndola, casi, en un ejercicio de constatación.

No pretendo, en medida alguna, establecer una relación de tipo formal. No he buscado relacionar hechos concretos de la vida real; no porque no los haya sino porque no son esenciales al propósito que persigo. En *Interpretación y sobreinterpretación*, Umberto Eco sugiere algunas posibilidades acerca de las influencias de los autores: unas directas, otras inconscientes y aquellas que corresponden a la influencia donada por un espíritu común, época o movimiento, que sin atender directa o exclusivamente, a sus fuentes primigenias, permea un modo de pensar y de escribir que pueden dar como resultado

²⁶ En mi opinión es el mismo que el de Whitman (solo varía su forma de ser-en-el-mundo: en Blake es objeto, en Whitman sujeto).

unos elementos comunes en dos autores, o literaturas, sin aparente relación formal. Esto es, no es importante si Blake leyó a Hegel, si Whitman leyó a Hegel, si Whitman leyó a Blake. Hay quienes consideran probable que Whitman conociera a Blake a través de Emerson, otros que incluso se atreven a considerar la transmigración de las almas. (En *Critical Companion to Walt Whitman: A Literary Reference to His Life and Work*, Charles Oliver señala esta conexión en el texto de Swinburne). Está, por supuesto, la opinión que defiende, y acaso prueba, la lectura directa. Lo que parece ser importante, a mi juicio, es la conexión literaria entre los poetas y su conexión con una teoría del conocimiento específica.²⁷ Una cuarta posibilidad existe, y es que esta conexión pudiera ser accidental; en realidad sería más poético si así lo fuera.

I. Relaciones explosivas.

A lo largo del siguiente capítulo quisiera proponer una relación, de alguna manera progresiva, entre la poesía de William Blake (1757-1827), y la poesía de Walt Whitman (1819-1892). Por supuesto, no pretendo abarcar completamente la poesía de ninguno de los dos autores, solo centrarme en un aspecto que, en mi opinión, conforma un lazo evolutivo entre las dos poéticas: la metafísica. La relación encuentra su base en una misma fuente epistemológica, aquella expuesta por Hegel (1770-1831), en su filosofía.

a) El idealismo y la percepción.

Hegel se inscribe dentro de la corriente filosófica denominada idealismo, esto es, la doctrina parmenidiano-platónica que propone lo ‘real’ como una posible apariencia. El argumento metafísico que inventa Parménides, dice Russell, “in one form or another, is

²⁷ La interpretación de la poética de Whitman es extensamente analizada y probada a lo largo de cualquier curso monográfico, de seguir en esa línea, este artículo quedaría convertido en un mero ejercicio de repetición, aspirando, como mayor objetivo, a ser una ampliación de lugares comunes.

to be found in most subsequent metaphysicians down to and including Hegel” (Russell 1972: 48).

Doscientos años antes de Hegel, Descartes había interpretado las pasiones del alma como consecuencia única de reacciones fisiológicas. Definió el sentimiento denominado amor, como aquella pasión que consiste en desatar encimas gástricas que al introducirse en el flujo sanguíneo ocasiona la aceleración cardíaca. Posteriormente hará su aparición el empirismo, que también se cuenta dentro de las doctrinas idealistas, y como el romanticismo puede considerarse como un empirismo de los sentimientos, es conveniente detenerse un momento en esta relación.

El empirismo se enfrenta siempre con el problema de la existencia de la sustancia. Desde Locke hasta Hume, siempre se llega a un punto en donde es necesario hablar acerca de la materia. Poner en tela de juicio el mundo externo aparecería, a primera vista, como una contradicción; teniendo en cuenta que el empirismo es la corriente filosófica que sostiene que todo conocimiento proviene de la experiencia sensible. No obstante, la contradicción se disuelve cuando se entiende que el hecho de que los sentidos perciban alguna impresión no implica que dicha percepción sea adquirida del exterior. Locke, Berkeley y Hume estarán de acuerdo en que no existe ningún elemento lógico que me permita dar cuenta del exterior, sin embargo los dos primeros hacen un esfuerzo por rescatarlo.

John Locke garantiza la existencia del mundo externo con argumentos un tanto tautológicos (Locke 1956: 181). Es necesario saber que la idea es recibida del exterior para saber que ha sido recibida desde el exterior; este argumento, además de cometer

una petición de principio, concluye con la duda acerca del proceso mental que se lleva a cabo para la afirmación del postulado. Más adelante alude al sentido común, a la confianza en nuestras facultades, a que el dolor no me engaña, etc., pero sigue sin aportar un proceso mental que garantice esa realidad. Finalmente, la forma como parece salvar el escollo que el mundo le representa, enuncia su teoría de las cualidades secundarias, aquellas percibidas por los sentidos: el olor, el color, el sabor, etc. Estas cualidades secundarias causan impresiones en nuestros sentidos y así nos formamos ideas de ellas. Hasta aquí nada nuevo, siguen siendo percepciones subjetivas, pero dice que las cualidades secundarias necesitan, por fuerza, un soporte, una extensión, sustrato o sustancia, que las sostengan. Así pues, nadie puede percibir un color sin que esté coloreando algo.

Berkeley atacará sin piedad esta postura (Berkeley 1974: 70). Para él también es imposible la existencia de cuerpos externos a la mente que los percibe. Tampoco encuentra una razón válida para garantizar el mundo a partir del raciocinio. La construcción de su argumento es rigurosa. Parte de la afirmación de que ninguna idea existe sin percepción. *“Pues la existencia de una idea consiste simplemente en ser percibida”* (Berkeley 1974: 69). Continúa diciendo que las ideas impresas y las sensaciones, por complejas que sean, no pueden existir sino en una mente que las perciba. De ese razonamiento se deriva la famosa afirmación de que “ser es ser percibido”. Nada puede predicarse de un mundo exterior a una mente que perciba. Aquello que garantiza que el mundo sigue existiendo es que está constantemente percibido por una mente, la mente de Dios. Con esto deja a salvo su postulado que afirma que nada hay fuera de la percepción y deja a salvo el hecho de que haya algo fuera de un individuo en particular.

Hume va a plantear el problema en otro terreno, el terreno del hombre. No niega la existencia del mundo externo y tampoco la afirma. A Hume no parece importarle si existen los cuerpos sensibles: le importa el hombre. Va a interesarse en la causa de la creencia en dicho exterior, ni siquiera se detiene en la reflexión acerca de si la creencia es verdadera o por lo menos razonable. Se centra en las razones que llevan a la mente a plantearse la existencia de la materia. Barry Stroud lo explica de manera clara en su libro *Hume*, (Stroud 1995: 141).

En el *Tratado*²⁸, Hume intenta explicar la conclusión escéptica acerca de si existe o no el mundo externo, en la *Investigación*²⁹, no hay rastro de esa explicación extensa y complicada. Sin embargo, en la *Investigación*, retoma la preocupación filosófica acerca del mundo externo y llega a la conclusión escéptica como consecuencia inevitable del razonamiento acerca de la materia. Pero en el *Tratado*, sí cree poder explicar la *creencia* en ese mundo; Stroud indica de qué manera, (Stroud 1995:142)³⁰. La afirmación de Stroud deja a Hume en una posición muy conveniente considerando que la conclusión lógica acerca del mundo se deja a la imaginación: “...*nunca daremos realmente un paso fuera de nosotros mismos*”. (Hume 1984: 169).

En el siglo XX, J.J. Smart habría de proponer que los sentimientos son reacciones químicas ocasionadas en el cerebro por estímulo de los sentidos. Esto es, para conservar

²⁸ *A Treatise of Human Nature* (1739-1740).

²⁹ *Enquiry Concerning the Human Understanding* (1748).

³⁰ Los sentidos no pueden proporcionar la percepción de la existencia continua, pues sería necesario que se percibiera algo existente cuando no sea percibido. Lo máximo que nos ofrecen los sentidos es la garantía de una existencia distinta. La razón tampoco genera la idea de la existencia continua de los cuerpos externos, puesto que no hay razonamiento alguno que lleve de la representación de algo a ese algo que se está representando. Hay una conjunción de las dos cosas, pero solo puede inferirse a partir de la relación de causa y efecto; pero como lo único que puede estar presente en la mente son percepciones, es imposible advertir una conjunción entre una percepción y algo que no es una percepción.

el ejemplo, que lo que llamamos amor está en cierta neurona (Z 108) y que cuando esta es estimulada, reacciona químicamente ocasionando aquello que llamamos amor. La reducción al absurdo de esta línea de pensamiento nace como una objeción al escepticismo epistemológico y fue enunciada por Jonathan Dancy en su *Introducción a la epistemología contemporánea*. La teoría, popularizada por Hilary Putnam, se conoce como la del “cerebro en una cubeta”. Esta perturbadora hipótesis sostiene que si uno no fuera más que un cerebro conectado a un ordenador y si éste fuera muy preciso, no habría forma de saber que no poseemos ni cuerpo ni relación con un entorno, que las experiencias ‘vivas’ no serían distinguibles de una alternativa ‘real’, dado que no existe manera de comparar las dos situaciones.

b) La dicotomía.

Al hombre contemporáneo se le ha enseñado desde niño cómo el sentimiento y el pensamiento se oponen de manera tan radical, que inevitablemente para que uno de los dos exista, el otro debe desaparecer. Se le ha dicho que los animales actúan por instinto y los hombres (animales racionales) no. También ha aprendido que la comunicación con lo sagrado, y las expresiones de religiosidad, están del todo en contradicción con la racionalidad. Ha aprendido, tristemente, a escoger entre la mística y la razón. (cf. Bradbury 1979: 89)

Hegel afirma, por el contrario, que el sentimiento y el pensamiento son compatibles, que el sentimiento debe ser reflexionado (actividad de la mente) para ser conocido por el hombre. Conceptos tan abstractos como derecho, moral o religión son pensados y el hombre tiene que reflexionar sobre ellos. El pensamiento piensa sobre contenidos, estos contenidos conforman la conciencia y las formas del contenido, o las formas como se

expresa ese contenido, son los sentidos y las intuiciones, entre otros. Hegel establece aquí dos cosas notables, una es que los sentimientos deben ser intervenidos por la razón, deben ser pensados; la otra es que la conciencia está conformada tanto por el pensamiento como por los sentimientos. Una de las formas de expresión que encuentran los contenidos de la conciencia son los sentidos.

El pensamiento, indica Hegel, por lo general no se queda inactivo; a esa actividad del pensamiento la denomina reflexión. La reflexión es una acción del pensamiento que consiste en reflejar el pensamiento sobre sí mismo. Al hacer esta reflexión, modifica el contenido pues ahora es necesario pensar sobre el pensamiento y sobre el hecho de haberlo pensado; el concepto al ser pensado, es un nuevo concepto, que al ser pensado genera un tercero, generando así una lógica dinámica. (Esta dinámica será esencial tanto en Blake como en Whitman). El pensamiento filosófico hegeliano, es muy similar al pensamiento poético de los autores aquí tratados.

Ahora bien: siendo la filosofía un modo peculiar del pensamiento, un modo por el cual el pensamiento se eleva al conocer, y al conocer por medio de conceptos, su pensamiento debe también poseer una diferencia respecto a aquel pensamiento cuya eficacia opera sobre todo lo humano y que realiza por antonomasia la humanidad en lo humano por cuanto se identifica con él y el pensamiento es en sí uno solo. Esta diferencia nace de que el contenido humano de la conciencia, producto del pensamiento, aparece primeramente, no en forma de pensamiento, sino como sentimiento, intuición y representación, formas que han de ser distinguidas del pensamiento formal. (Hegel 1944: 11)

El pensamiento entonces, debe reflexionar sobre sus contenidos, con esto se tienen dos condiciones: un contenido previo al pensamiento, que de alguna manera genera el movimiento, o dinamismo, del mismo pensamiento y que ese sustrato son las emociones y percepciones. Esto es, que los sentimientos e intuiciones (incluidas las de tipo religioso) no solo no están en oposición al pensamiento sino que son base fundamental para el mismo. Esta convicción es el que parece recoger Mircea Eliade en su obra *Mito y realidad*, cuando le restituye la significación ‘original’ al concepto de mito; aquel que la sociedad racionalista se ha aplicado en olvidar.

El mito designa una «historia verdadera», y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa [...] el mito tiene —o ha tenido hasta estos últimos tiempos— «vida», en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia. (Eliade1991: 7-8)

c) La síntesis.

Teniendo en claro la actividad dinámica del pensamiento, continúo ahora con lo que es, tal vez, el aporte más significativo de Hegel al pensamiento: la dialéctica (tesis, antítesis, síntesis). Para explicar este concepto me remitiré a la explicación que acerca de él hace Bertrand Russell:

Podemos decir, sin contradicción aparente, que el señor A es un tío; pero si dijéramos que el Universo es un señor, nos meteríamos en dificultades. Un tío es un hombre que tiene un sobrino, y el sobrino es una persona separada del tío; por consiguiente un tío no puede ser el todo de la Realidad [...] Primero decimos «la

Realidad es un tío.» Esta es la tesis. Pero la existencia de un tío implica la de un sobrino. Como nada existe realmente con excepción de lo Absoluto y tenemos que admitir la existencia de un sobrino, tenemos que concluir: «lo Absoluto es un sobrino.» Esta es la antítesis. Por hallamos contra esto la misma objeción que contra la afirmación de que lo Absoluto es un tío; por consiguiente, nos vemos arrastrados a la opinión de que lo Absoluto es un todo compuesto de tío y sobrino. Esta es la síntesis. Pero esta síntesis es todavía insatisfactoria, porque un hombre solo puede ser tío si tiene un hermano o una hermana que tienen un hijo, sobrino de aquel. Desde aquí nos vemos llevados a ensanchar nuestro Universo para incluir el hermano o la hermana, con su mujer o su marido. De esta forma – así se afirma-, podemos ser llevados, por la mera fuerza de la lógica, desde cualquier predicado sugerido de lo Absoluto, a la conclusión final de la dialéctica, llamada la «Idea Absoluta». Durante todo el proceso, hay una suposición subyacente de que nada puede ser realmente verdadero, a menos que se refiera a la Realidad como un todo. (Russell 1999: 350)

La condición dinámica del pensamiento es esencial al concepto dialéctico, pues su movimiento es lo que permite la afirmación hegeliana de que la unión del Ser y del No-Ser, es el Devenir. Tampoco ese Devenir es lo Absoluto, pues es necesario que devenga de algo; entonces ese devenir se convierte en tesis y su contrario en síntesis, generando una tercera opción que tampoco será el Absoluto, y así *ad infinitum*.

II. *Poetic Genius*: Blake

A lo largo de este apartado quisiera llegar a un mejor entendimiento del *Poetic Genius* de Blake. Basándome en su poema “Marriage of Heaven and Hell”, pretendo llegar a

una mejor comprensión del concepto. Aunque, como he mencionado, esta parte será la más extensa, es indispensable familiarizarse con el *Poetic Genius*, pues la intención de este artículo no es más que mostrar que aquello de lo que habla Blake es precisamente el mismo *algo* o *alguien* que toma la palabra en Whitman. Con esto se busca adjudicarle ciertas características al *Poetic Genius*, no se pretende definirlo, creo que no es posible, sin embargo, parece ser que las intuiciones, tanto de Blake como de Whitman, no son solo poéticas, sino filosóficas y teológicas: entonces avanzo hacia la exploración del orden metafísico de ideas que puede encontrarse en la poesía de Blake.³¹

a) Reconstrucción filosófica.

Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion,

Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.

From this contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from energy. (Blake 1980: 412)

Blake parece basarse en el argumento expuesto por Hegel: la necesidad de los contrarios para que exista movimiento. En este punto Hegel se distancia, definitivamente de la creencia de Parménides, también compartida por Spinoza, y su teoría recuerda la postura sostenida por Heráclito, quien postula, no solo que todo está en movimiento y sometido a constante cambio, sino que el Todo es la unión de los opuestos; en Parménides esto es imposible puesto que no existen los opuestos: citando el ejemplo

³¹ En *Origins of Genius: Darwinian Perspectives on Creativity*, Simonton ofrece una *antropología* del concepto de genio que está en las antípodas de la concepción visionaria de Blake y recoge las bases científicas y psicológicas que casan con las premisas darwinistas (Simonton 1999). También, refiriéndose a la imagen romántica de autor, Christine Haynes, en el artículo "Reassessing "Genius" in Studies of Authorship", equipara el genio con el reconocimiento de la autoría y autoridad creativa (Haynes 2005).

que menciona Russell (1972: 48), para Parménides lo frío es lo no-caliente. Hegel propone la existencia de la Totalidad como un conjunto: un sistema complejo. Blake parece heredar esta convicción.

Simplificando un poco la teoría, se tiene que en un mundo de “As” la “A” no se reconocería a sí misma, pues la definición de la identidad en Hegel se da a partir de la diferenciación opuesta. Esto es, lo que define a “A” es su conjunto de diferencias internas con “B”. “A” es, a su vez, diferente de “C” por el conjunto de sus diferencias internas. Si se tiene que “B” y “C” son diferentes, entonces los dos conjuntos de diferencias ($A \neq B$) y ($A \neq C$), serán diferentes dando como resultado “A” \neq “A”. “A” ha cambiado, pues se ha sometido al proceso dialéctico, en el cual la síntesis es un producto diferente de la tesis y de la antítesis. Sin embargo, no se puede presentar la síntesis como una negación de las dos formulaciones precedentes; es la conjunción de las dos lo que permite ese nuevo resultado. “A” no es la negación de “B”, ni al contrario, “A” es todo aquello que no es “B”, “C”, “D”, etc. Hasta llegar a ser, incluso, todo aquello que no es “A”. La dinámica permite que el mundo no sea estático e irreconocible. La síntesis, a su vez, se convierte ya sea en tesis o antítesis, comenzando el ciclo una vez más, resultando en un continuo mundo de ideas en movimiento. El *Poetic Genius* debe compartir características tanto de la tesis como de la antítesis. De no ser así, sería negado por la síntesis, como se ha visto, o sería estático y, siendo estéril, no se reconocería a sí mismo como una idea, cosa o emoción independiente, clara y distinta.

Siguiendo las leyes de no contradicción, se deriva que *nemo dat quod non habet*. Aquello que no se mueve, por lo tanto, no puede producir movimiento. Solo el motor

inmóvil, primer principio, que es Dios, podría hacerlo. (Tal vez Blake no estuviera muy conforme si se equiparara al *Poetic Genius* con Dios –de la tradición judeo-cristiana-). Pero no solamente debe compartir las características previas, debe, también, compartir las características de la síntesis, pues tiene que tener movimiento sin alterar el conjunto de sus diferencias internas con el mundo no-poético. De no ser así, el *Poetic Genius*, no sería parte de la síntesis y esta, a su vez, sería algo diferente, privando al *Poetic Genius* de existencia. Entonces el *Poetic Genius* debe tener movimiento pero no cambio, lo que conduce a otro tema: El Tiempo.

b) Acerca de la Eternidad.

Eternity is in love with the productions of time [...]

The cistern contains, the fountain overflows [...]

Expect poison from the standing water. (Blake 1980: 416-418)

Parménides definirá el Ser como aquello que es ingénito, inmortal, inmutable y simple. Se ha visto como Hegel se aparta de la teoría en lo relativo a lo simple, pero ahora se verá cómo, también, se distancia del concepto de la inmutabilidad del Ser para acercarse, de nuevo, a Heráclito: “*nadie se baña dos veces en el mismo río*”. Una vez más puede reconocerse a Hegel en Blake.

El tiempo puede entenderse como la generación y continua corrupción de la materia. Aquello que está sujeto al cambio no puede ser eterno pues cambio significa alteración de estado en el tiempo. Blake no parece esperar que su *Poetic Genius* comparta el concepto de eternidad estática; en la eternidad no se deben encontrar contrarios para prevenir progresión o dinamismo. La eternidad debe ser estática y, por tanto,

irreconocible, siempre igual a sí misma, sin cambio ni comparación (tiempo) que pueda ocasionar diferencias ni movimiento. El tiempo es la fuente, la eternidad la cisterna. El tiempo es indispensable para el desarrollo de la obra de arte. La música, por ejemplo, necesita del tiempo para suceder. La poesía necesita del tiempo para hilar las palabras. En la eternidad la poesía no existe; en la fuente de continua corriente, el agua es fresca, nueva y limpia. En la cisterna de la eternidad, el agua no se mueve, es vieja, insalubre, sucia. Con esto se tiene que el cambio es saludable y lleno de vida (sujeto al tiempo) y la eternidad es muerte y esterilidad. ¿Hacia dónde quiere conducir Blake al lector? ¿Cuál es su interés particular en mostrar que lo eterno no es sano? (al menos por sí mismo), ¿sí, a primera vista, todo el mundo aceptaría que lo temporal es corruptible y lo eterno es perfecto? Pienso, tal vez, que la intención radica en poner fin a los prejuicios religiosos. La eternidad es sagrada. Blake procura una unión entre el cielo y el infierno, está tratando de destruir lo que considera meras ideas de dualidad y de contradicción. Trata, al definir el *Poetic Genius*, de mostrar que los contrarios generan movimiento, que se necesitan mutuamente y que al final se convierten en uno, que son sintetizados en un mismo producto, que llega un punto en el que no se puede escoger cual es bueno y cual es malo, pues están contenidos en uno dentro del otro.

c) *Higher Grounds*.

En algún momento de la historia la religión eliminó una instancia del ser. Lo que antes era una tridimensionalidad conformada por el cuerpo, el alma y el espíritu, de pronto se vio convertida en una dualidad cuerpo-alma: principio de animación y sustrato animado. Todo aquello que fue considerado ‘malo’ del alma se le donó al cuerpo y aquello ‘bueno’ al espíritu, que heredó el nombre de alma. Esto se debió, en gran medida, a la necesidad de hacer de la religión algo intelectual, filosófico. La platonización de la

religión vía san Agustín en el siglo IV o la aristotelización de la religión vía santo Tomás en el XIII, contribuyen de forma significativa a esta concepción del hombre. Sin embargo, el mismo san Agustín, Juan de la Cruz o sor Juana Inés, en repetidas ocasiones, hacen esfuerzos por acercarse a esa realidad oculta, a esa tercera dimensión del ser. Incluso llega, alguno de ellos, a llamarla ‘alma espiritual’.

Blake parece proceder por el mismo camino. Tal vez no de manera tan piadosa como los autores mencionados, pero sí con la misma intuición metafísica de que la religión ha dejado algo por fuera. Algo que es necesario buscar y asimilar de manera inmediata para el verdadero desarrollo del ser.

Prisons are built with stones of Law,
Brothels with bricks of Religion. (Blake 1980: 416)

Blake sugiere que los opuestos solo se encuentran en el mundo de las ideas, esto es, en el mundo del razonamiento intelectual. La religión hace un buen trabajo en esa separación: bien-mal, cuerpo-alma, cielo-infierno, etc. No solo los separa, sino que elige cuales son positivos y cuáles no. En el intento de alcanzar lo que está bien, la religión deja de lado la mitad de ese mundo de ideas por fuera de su control. Eso produce un agujero en la vida del hombre, en el pensamiento, obligándolo a indagar por su cuenta esa mitad perdida de sí mismo. Una idea que desde luego recuerda a Stevenson: un reconocimiento de la oscuridad que completa al hombre. En el caso de Dr. Jekyll el propósito es destruirla o separarla de manera definitiva del ser; en el caso de Blake es abrazarla para completar el ser.

These two classes of men are always upon earth,

& they should be enemies; whoever tries to reconcile them
seeks to destroy existence.

Religion is an endeavour to reconcile the two.

Note: Jesus Christ did not wish to unite but separate them,
as in the Parable of sheep and goats! (Blake 1980: 428)

Si por el contrario, en vez de segregar lo bueno de lo malo, la religión opta por la reconciliación, persiste su carácter destructivo; puesto que si triunfa en su intento de congeniar los enemigos, entonces no se encontrarían deferencias entre ellos y eso detendría el movimiento: el mundo estático y reconciliado sería tan estéril como la cisterna; sería venenoso. La religión busca la eternidad. Jesucristo vino a separar las ovejas de las cabras, El busca que el dinamismo continúe, es por eso que Él es el Dador de Vida. Blake acusa a la religión de haber malinterpretado ese hecho, como explica en su conversación con Ezequiel.

Then Ezequiel said. The philosophy of the east taught the first principles of human perception. Some nations held one principle for the origin & some another, we of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was the first principle and all the others merely derivative, which was the cause of our despising the Priests and Philosophers of other countries, and prophesying that all Gods would at last be proved to be originated in our & to be the tributaries of the Poetic Genius, it was this that our great poet King David desired so fervently & invokes so pathetically, saying by this he conquers enemies & governs kingdoms. (Blake 1980: 422-424)

El *Poetic Genius* es el Primer Principio: El Movimiento, motor inmóvil. Pero la religión lo ha diseccionado o, al menos, lo ha intentado. El resultado de separar lo que no puede separarse, de desatar lo que no puede ser desatado, es un mundo prosaico con nada más que una fe laica y una desesperanza que ahoga al hombre en un miedo irredimible a la vida que se desenvuelve entre contrarios creados en el mundo de las ideas: vive en el miedo de volver a reunir las piezas que componen al *Poetic Genius*. Idea que recuerda la referencia bíblica (Ezequiel 6:6) tan bellamente utilizada con posterioridad por Eliot en “The Waste Land”. (Eliot 1983: 63)

d) A manera de conclusión preliminar: $3 + 4$ casi siempre es igual a 7.

Messiah or Satan or Tempter was formerly

Thought to be one of the Antediluvians

who are our Energies. (Blake 1980: 428)

Alcanzar una definición exacta del *Poetic Genius* es, tal vez, una tarea imposible. Es así porque las definiciones serían distintas dependiendo del orden lógico de ideas que se decida utilizar. Filosofía, teología, poesía, imaginación... todas ellas podrían tener una definición individual; tal vez al reunir las a lo mejor el resultado sería un mejor entendimiento del concepto. Tiene que compartir la eternidad y la corrupción, tiene que estar sujeto al tiempo y ser inmortal; tiene que ser bien y mal, cuerpo y alma; el primer motor y el último movimiento. Si se reemplazara tesis por cielo y antítesis por infierno, la síntesis sería el *Poetic Genius*. Se crearía así un ciclo sin fin y sin principio, pues se ha visto que el *Poetic Genius* es, a su vez, el creador del cielo y el infierno. El resultado sería un movimiento eterno al reunir los opuestos. El vástago del cielo y el infierno es el

Poetic Genius, que teniendo relaciones incestuosas con padre o madre, engendrará al *Poetic Genius* de nuevo, que en principio era el procreador del cielo y del infierno.³²

III. *Poetic Genius*: Whitman.

En el artículo titulado *Hegel's Phenomenological Dialectic and the Structure Of Whitman's "Song of Myself"*, Cai Zong-Qi, tras explicar brevemente la construcción del sistema fenomenológico de Hegel y la definición de la Noción pura, sostiene que el poema "Song of Myself" de Whitman es una adaptación, o versión, poética del sistema hegeliano. El estudio establece que el desarrollo del yo whitmaniano es un sujeto cósmico idéntico al Espíritu Absoluto de Hegel (Zong-Qi 1987: 317). El artículo es de gran ayuda para establecer las relaciones entre el poema y la filosofía hegeliana y, por supuesto, para confirmar la influencia de Hegel en Whitman. Es mi deseo señalar que esa influencia no es evidente exclusivamente en "Song of Myself", sino que permea toda la poesía de Whitman como sustrato metafísico; no solo como juego poético sino como cosmovisión y honda creencia espiritual.

a) Brevísima aproximación histórica.

Un autor solo puede escribir acerca de lo que conoce. Incluso lo que imagina está constituido, ya sea por imágenes conocidas o por su negación; los empiristas aclararon ampliamente los reinos de la imaginación, limitándolos a construcciones arbitrarias de elementos conocidos: recuérdese el ejemplo de Berkeley que se refiere a la Nueva Jerusalén con sus calles de oro. El surrealismo hace un maravilloso trabajo al reunir elementos discordantes.³³ Es por eso que, aunque este ensayo se refiere a una idea de

³² En *All Religions are One* Blake se refiere al *Poetic Genius* por primera vez e identifica el propósito en su sistema poético.

³³ Recuérdese la frase de Breton en la que aconseja a los seguidores de la doctrina situar una máquina de escribir en una mesa de disección.

carácter poético, no puede menos que hacer mención, aunque de manera escueta, a la realidad que circundaba a Whitman con respecto del misticismo.

Whitman estuvo rodeado por una serie de tendencias religiosas, pseudo-religiosas y científico-religiosas, que es imposible ignorar al considerar la metafísica de su poesía. No es relevante a este escrito lo que él personalmente pensaba o creía acerca de ellas, sino aquello que puede rastrearse en sus poemas.

Whitman fue criado en un ambiente cuáquero y teísta, su padre era de la corriente deísta a la que pertenecían importantes figuras representantes de lo neo-americano, como Franklin, Jefferson y Paine. Un deísmo que consideraba el mundo como una gran máquina creada por Dios, quien se había retirado para dejarla andar por su cuenta. Aunque en principio era una tendencia que eludía el materialismo, solo un paso la distanciaba del materialismo ateo. Esto se debía, principalmente a las corrientes materialistas emergentes con las teorías darwinianas que consideraban como único propósito de estudio el entendimiento de la naturaleza. Las sectas milenaristas y finiseculares abundaban, y doctrinas que se confundían entre lo físico y lo espiritual emergían de las esquinas; era un nuevo mundo y nuevas explicaciones estaban a la orden del día. “Phrenology” y el Mesmerismo fueron dos de las corrientes que más sedujeron al espiritualmente inquieto Whitman. El primero era un sistema que daba cuenta de todos los aspectos del ser humano, desde lo físico hasta lo espiritual. El segundo, se basaba la curación por medio de magnetismo, energía y clarividencia. Esta mezcla de ciencia y religión, aunada a su formación paterna, tienen como forma de expresión la compleja poesía que hace de Whitman un poeta del alma y un poeta del cuerpo. Sin embargo, la secularización que le tocó en suerte vivir, lo convencieron de

que la religión era esencialmente una religión sin Dios; era muy humana, muy terrenal, por lo tanto buscó una forma de conciliar ese universo fragmentado que su tiempo le legó. También, la filosofía alemana causa una profunda impresión en el poeta, volviendo su poesía, además, filosófica.

Whitman did not have much firsthand exposure to European Romantic philosophy but received it through edited collections like Hedge's and through magazine articles that he clipped. Although it was not until 1860's that German philosophers, particularly Hegel, had a profound effect on him, their impact was visible in the early poems as well. (Reynolds 1996: 253)

b) Reconstrucción filosófica II.

The most merciful thing in the world [...] is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live in a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harm us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality [...] that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age. (Lovecraft, 1981: 12)

El *Poetic Genius* del que aquí se ha hablado, intenta esta reconciliación de saberes; tal vez no lo hace de una manera tan pesimista como Lovecraft, pues este perpetúa su dicotomía entre el bien y el mal, sugiriendo un horror de tipo cósmico al desvelar tal

entramado. Blake y Whitman intentan, con esa unión, disolver tal oposición. Lo que sí es valioso de la cita de Lovecraft, es la forma como acusa la diversificación del saber y la afirmación de que existe un tejido único e inmenso que desborda lo que el hombre conoce como realidad.

Having studied the new and antique, the Greek and Germanic systems,
Kant having studied and stated, Fichte and Schelling and Hegel,
Stated the lore of Plato, and Socrates greater than Plato,
And greater than Socrates sought and stated, Christ divine having
studied long,
I see reminiscent to-day those Greek and Germanic systems,
See the philosophies all, Christian churches and tenets see,
Yet underneath Socrates clearly see, and underneath Christ the divine
I see,
The dear love [...] (Whitman 1978: 290)

La base de toda metafísica es el amor. Una vez unido el conocimiento, el entramado que descubre la voz poética es el amor, un amor que une toda experiencia, todo lo sensible, todo lo inteligible y todo lo cognoscible. Si se tiene en cuenta que lo poético y lo filosófico, lo físico y lo metafísico, se corresponden, entonces el *Poetic Genius*, que es la voz narradora, se identificará con el amor; parece que la voz poética es el amor. Con esto el lector puede aproximarse más a una definición del *Poetic Genius* (como concepto) al que el artículo ha hecho referencia.

Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself,

(I am large, I contain multitudes.) [...]

Failing to fetch me at first keep encouraged,

Missing me one place search another,

I stop somewhere waiting for you. (Whitman 1978: 220-222)

Whitman parece basarse en estos versos, al igual que los de Blake (cf. Reconstrucción filosófica), en el principio activo de Hegel; la necesidad de los contrarios para que haya movimiento. Sin embargo, un cambio fundamental se advierte en los versos de Whitman: la voz poética ya no se está refiriendo a un objeto o concepto que se contradiga, en este caso es la voz poética la que se contradice, asumiendo así una de las primeras características del *Poetic Genius* al que se refería Blake.

The smallest sprout shows that there is really no death [...]

And ceas'd the moment life appear'd.

All goes onward and outward, nothing collapses,

And to die is different from what any one supposed,

and luckier. (Whitman 1978: 96)

Puede ya vislumbrarse cómo aquel concepto al que se refería Blake, va tomando voz propia en Whitman, y como se conoce más a sí mismo (aquello que se ha bautizado *Poetic Genius*) efectúa afirmaciones más atrevidas sobre la falsa dicotomía; en los versos anteriores puede verse la negación de la muerte, parte esencial de dialéctica de la humanidad.

c) Acerca de la eternidad II.

In this broad earth of ours,
Amid the measureless grossness and the slag,
Enclosed and safe within its central heart,
Nestles the seed of perfection. (Whitman 1978: 18)

La voz poética, anuncia de manera clara, que la perfección yace en un mundo corruptible, que de lo temporal proviene lo perfecto, pues la semilla de dicha perfección se anida en la tierra, nuestra tierra. Sin embargo, no yace ahí por la condición temporal del mundo, (tiempo que se ha definido aquí como generación y continua corrupción de la materia), sino que está ahí porque lo temporal es ilusorio, es otro falso dualismo dentro del cual el hombre se desenvuelve.

There was never more inception than there is now,
Nor any more youth or age than there is now,
And will never be more perfection than there is now,
Nor any more heaven or hell than there is now. (Whitman 1978: 88)

Esta afirmación acerca del tiempo puede aclarar un poco la turbia impresión que Blake deja en el lector. El *Poetic Genius* es móvil pero invariable, se desarrolla en el tiempo pero no cambia. Esa contradicción encuentra su solución de la siguiente manera. La voz poética de Whitman existe en un presente absoluto, no ha sido, no será, simplemente es de forma continua: está siendo; y lo hace mientras es poesía, mientras es sustrato de todo conocimiento y de toda generación: es poesía en su estado más puro. Es un estado

utópico como el que refiere Gorman Beauchamp, citando a William Dean Howell, en su artículo titulado *Changing Times in Utopia: "An order so just that it cannot be disturbed"* (Beauchamp 1998: 219).

Tradicionalmente la concepción de Utopía se refiere un modelo de estado en el que reinan la paz y la armonía *"for the utopian theorists, disagreement, disorder, conflict are inherently bad; unity, order, harmony are inherently good [...]* One in which social life is so perfectly adjusted that no further systemic change is either desirable or possible:" (Beauchamp 1988: 219). Pero más adelante, indica el autor, se dará un cambio en esta concepción, no en la manera de entender la armonía, sino *en dónde* entender esta armonía, "...the general shift of the locus of utopia from space to time, from an undiscoverable country to an awaiting future" (Beauchamp 1988: 223). Whitman hace precisamente esto al enunciar su sistema poético, cambia el lugar de esta realización para convertirlo en el tiempo de esta realización. Podría concluirse sobre la voz poética de Whitman, de forma preliminar, aquello que se concluye sobre la Utopía:

In such scenarios [...] a dynamic process terminates in stasis -an ultimate or final stasis [...] Progress allows for no such culmination as this, no final stasis. "You have not the idea of Progress" (citando a Bury) "until you conceive that it is destined to advance indefinitely in the future [...] The idea of Progress triumphs [...] only when it overcomes the illusion of finality." Yet this illusion of finality appears to be an inescapable logical consequence of the assumptions of utopian modeling. (Beauchamp 1998: 223-224).

Whitman resuelve esta encrucijada lógica, encuentra la armonía en el tiempo y no en el espacio, pero más importante, en el tiempo presente, no en el futuro. Armoniza el desorden y el conflicto, como parte necesaria de su sistema, y conduce al lector “*Not onto the good place but into the good time*” (Beauchamp 1998:223).

d) *Higher Grounds II*.

Creeds and schools in abeyance,
Retiring back a while sufficed at what they are, but never forgotten,
I harbour for good or bad, I permit to speak at every hazard,
Nature without check with original energy. (Whitman 1978: 84)

La referencia de Blake a las energías antediluvianas encuentra eco en estos versos de Whitman; el Mesías o Satanás de aquel en los credos y desuso de este. La búsqueda del poeta, el viaje hacia el peligro, la persecución de esa poesía primordial, que será la verdadera voz poética, pone a los dos en una misma embarcación que pretende acabar con las instituciones religiosas; en ningún caso atentan contra los principios fundamentales, tan solo contra la secularización y la abyecta obediencia que supone asentir a los obtusos principios de la lógica formal, evitando al ser humano conocer los límites de su propia capacidad.

For is the mystic evolution,
Not the right only justified,
but what we call evil also justified. (Whitman 1978: 20)

La voz poética advierte a quien escucha de la limitación de las instituciones religiosas, pues anuncia una unión última de los conceptos opuestos de bien y mal. Adquiere características proféticas, pues le habla al mundo directamente tomando la voz del *Poetic Genius* y se vuelve casi necesaria la relación con texto de Blake titulado “All Religions are One”.

I respect Assyria, China, Teutonia, and the Hebrews,
I adopt each theory, myth, god, and demi-god,
I see that the old accounts, bibles, genealogies, are true, without
exception. (Whitman 1978: 50)

A manera de conclusión: $3 + 4$ debe ser siempre 7.

Para terminar, quisiera referirme al poema “Chanting the Square Deific”, en donde la voz poética, adquiriendo todas las características del *Poetic Genius*, habla de manera clara y vivaz. Blake hablaba de cierto espíritu poético y trató de definirlo. Ese espíritu poético habla a través de Whitman, es lo que este ejercicio quiere mostrar, esta afirmación encuentra en este poema, tal vez, su prueba más fehaciente.

Chanting the square deific, out of the One advancing, out of the sides,
Out of the old and new, out of the square entirely divine,
Solid, four-sided, (all the sides needed,) from this side Jehovah am I,
Old Brahm I, and I Saturnius am;
Not Time affects me--I am Time, old, modern as any,
Unpersuadable, relentless, executing righteous judgments,
As the Earth, the Father, the brown old Kronos, with laws,

Aged beyond computation, yet never new, ever with those mighty laws rolling,
Relentless I forgive no man--whoever sins dies--I will have that man's life;
Therefore let none expect mercy--have the seasons, gravitation, the
 appointed days, mercy? No more have I,
But as the seasons and gravitation, and as all the appointed days
 that forgive not,
I dispense from this side judgments inexorable without the least remorse.
(Whitman 1978: 462)

El arpa y el poeta

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas, ...!

Gustavo Adolfo Bequer

Estas páginas proponen una lectura panorámica de un símbolo recurrente en la literatura romántica de tres naciones diferentes y, por tanto, de tres momentos históricos diferentes. El arpa es el signo que rige este apartado y se constituye como metáfora del corazón romántico. Los tres diferentes escenarios románticos a través de los cuales se mostrará el signo son: El romanticismo británico del siglo XIX, en un poema de Samuel Taylor Coleridge³⁴ (1772 – 1834). El romanticismo norteamericano del siglo XIX, en un cuento y un poema de Edgar Allan Poe³⁵ (1809 – 1849). El romanticismo colombiano del siglo XIX, en los relatos de Soledad Acosta de Samper³⁶ (1833 – 1913) y en un poema de Rafael Pombo³⁷ (1833 – 1912).

Es la intención de este capítulo presentar una relación de las apariciones del arpa como un fenómeno constante en la poesía romántica y, simultáneamente, se pretende hacer notar los cambios o evoluciones que se producen. Esto es posible dado que los movimientos anteriormente mencionados aparecen de manera sucesiva en la historia. Es por supuesto un estudio de un fenómeno reiterativo que descarta la especulación acerca de las intenciones de los autores. No es la pretensión de estas páginas afirmar o negar dichas intenciones, puesto que parece ser más interesante lo que los textos dicen por sí

³⁴ “The Aeolian Harp”.

³⁵ “The Fall of the House of Usher”, “Israfel”.

³⁶ *El corazón de la mujer*.

³⁷ “Monotonía”.

mismos y lo que, después de decantados, se muestran como hilos conductores de símbolos románticos.

Es necesario conceder a este escrito la posibilidad de que las obras y los autores escogidos sean tomados como muestras representativas de los movimientos románticos respectivos.

I. El arpa, el laúd, *the lute*.



Figura 1
Arpa eólica

En el artículo titulado *From Harmony to Cacophony: The Image of the Aeolian Harp in Coleridge's Poetry* (Takahashi 1995) el autor hace una simple descripción el instrumento:

The aeolian harp, a name deriving from the Greek god of wind, Aeolos, is a string instrument sounded by natural wind. Mostly equipped with some device such as a slit draught for concentrating the wind, the strings (normally four to twelve) generate the notes uncontrolled by human activities. Its origin seems to belong to myth, and apparently it had been in existence for some time on an obscure level of legend or folklore. (Takahashi 1995: 19).

La música será un componente muy importante en la poesía de Coleridge y Takahashi ofrece varias claves para la interpretación de la música la obra del poeta. Aunque no es la música el objetivo de estas líneas, sino el objeto mismo que la produce, es imposible desligar los dos elementos.

[Coleridge] makes sounds heard in various forms, such as instrumental music, songs sung by human or angelic voices, storms or breezes, noises emanating from many sources, or even silence (that is, the absence of sound). But there is one image which stands out more impressively than any others; the eolian harp.
(Takahashi 1995: 18)

En el caso que aquí se trata, el instrumento es movido por elementos naturales, pero los sonidos que forma son de carácter angelical; de esa manera se va engendrando una metáfora que hará del poeta un instrumento que será movido por fuerzas metafísicas para componer una música más elevada, más pura, casi, podría decirse, incomunicable. Esta imagen recuerda el instrumento que inerte en una urna griega le sugiere a la voz poética (Keats 1970: 512-513), algunos años más tarde, una música imposible que no afecta a los sentidos sino al intelecto.

Mientras que el narrador de “The Aeolian Harp”, contempla complacido el entorno que envuelve su vida feliz, reflexiona sobre la pequeña arpa de viento colocada a lo largo de la ventana.

And that simplest lute,
Placed lengthways in the clasping casement, hark!

How by the desultory breeze caressed,
Like some coy maid half yielding to her lover,
It pours such sweet upbraiding, as must needs
Tempt to repeat the wrong! And now, its strings
Boldier swept, the long sequacious notes
Over delicious surges sink and rise,
Such a soft floating witchery of sound. (Coleridge 1982: 77).

La definición del instrumento no es todavía la definición de la metáfora que inundará algunas páginas románticas; sin embargo, se presenta un símil muy particular: el laúd como una doncella tímida indecisa a entregarse a su amante, como entregándose a medias. Será el amante quien impulse a la doncella a producir tan dulce música. Es el viento, un agente externo, el que determinará la forma como suene el laúd; no obstante ser un procedimiento azaroso e inconstante, el arpa no desentona puesto que su disposición a ser tocada le permite emitir cualquier sonido sin ser discordante. La inconstancia de esta brisa (natural para el instrumento, intelectual para el poeta), encontrará eco en la belleza intelectual del himno de Shelley (1965: 529-530). Se hace énfasis en la sencillez del instrumento, no solo por su construcción, sino porque puede producir música al menor contacto con el viento. *“Where the breeze warbles, and the mute still air/Is music slumbering on her instrument”* (Coleridge, p. 78). Más aún, cuando no hay viento, hay música durmiendo en el instrumento, es un artefacto completamente sensible al mundo, a la naturaleza, la música está contenida en él, no en el exterior, y si bien es necesario el mundo externo para provocar el sonido del arpa, sin el estímulo, el sonido, si bien dormido, sigue estando en él.

El narrador, después de haberle explicado a su *pensativa Sara* cómo es de hermosa la música del laúd, compara su mente con el instrumento:

Full many a thought uncalled and undetained
And many idle flitting phantasies,
Traverse my indolent and passive brain,
As wild and various as the random gales
That swell and flutter on this subject lute! (Coleridge 1982: 78).

El narrador queda a disposición de pensamientos repentinos, fantasías que revolotean, presente que estos pensamientos son como el viento que golpea el laúd. En este caso el arpa sería su mente, que suena y vibra gracias al paso irregular de los pensamientos. Esto sugiere una falta de voluntad por parte del narrador, esto es, que si su mente es como el instrumento, son necesarios los estímulos externos para que suene. Es una predisposición tal a la sensibilidad, que no necesita de la reflexión propia para pensar, es como el arpa al viento, solo un instrumento a través del cual el mundo encuentra una reinterpretación, o recreación. Esto convierte al narrador en poeta, dado que impulsado por los estímulos externos, la naturaleza, el mar, las flores, produce poesía sin reflexión, sin intencionalidad, de una manera natural puesto que sin los estímulos externos, la poesía dormiría en él.

And what is all of animated nature
Be but organic harps diversely framed,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,

At once the Soul of each, and God of all? (Coleridge 1982: 78).

Finalmente, se presenta la sugerencia de que todos los seres animados son arpas que, como la que cuelga en la ventana, solo suenan a partir del estímulo externo. Ese estímulo sería una gran brisa intelectual que inunda las conciencias produciendo el pensamiento. Y esa brisa intelectual sería el alma de todos y sería también Dios.

We cannot, or need not, the poet asserts, distinguish the life within us from the life without us. There is no boundary. This one life creates in human perception the state of synaesthesia: the fusion of sound and sight [...] This unification is neatly epitomized in an image composed of breeze, harp, and music. (Takahashi 1995: 22)

Hacia el final del poema, el narrador encuentra un reproche en los ojos de su amada, se retracta de lo dicho como si fuera una herejía y simplemente se muestra agradecido por tener lo que tiene. Si bien descarta al final que los seres animados sean como arpas sin voluntad que se dejan llevar por una predestinación, o un pensamiento supremo, no es del todo descartable que el narrador no sea como el instrumento. Esto es, puede ser que él refrene sus argumentos acerca de la comparación, sin embargo, la forma como se elabora el poema permite ver que el narrador, en efecto, es como un arpa eólica, el mundo efectivamente lo atraviesa generando poesía, y de esta manera queda constituida la metáfora que equipara al poeta romántico con el laúd de viento. Un ser absolutamente sensible con una inmensa carga de poesía que duerme en su interior y que al menor contacto del mundo externo, explota en diferentes tonos, distintos pero armoniosos, de

poesía. Esta poesía no está mediada por la reflexión ni por la voluntad, es algo así como un accidente, y que en su misma accidentalidad encuentra su armonía y su belleza.

II. Israfel y Usher.



Figura 2
Edmund Dulac, *Israfel*.

La metáfora del arpa como cualidad del poeta romántico vuelve a aparecer en el poema “Israfel”. Aunque se ha insistido, a lo largo de esta tesis, en no asociar a los autores con los narradores o con los mismos textos, Poe, como también se ha confesado, hace que la tarea de separarlo de sus narradores sea muy compleja. Es claro a lo largo del poema, que la intensión del narrador que se la asocie con Israfel. El narrador aspira, con algo de falsa modestia, a ser como el ángel. Se dice falsa modestia, puesto que al concluir el poema no puede, el lector, menos que pensar que de alguna manera el narrador encarna o representa aquello que añora. El siguiente paso es que, de alguna manera, Poe ha conseguido que se le asocie con sus narradores, incluso con los de sus más descabelladas ficciones.

En el caso del poema que aquí se presenta, esa separación ente narrador y autor es aún más difícil, puesto que Poe logra identificarse con el narrador de la misma manera que el narrador lo hace con el ángel. De tal forma que si el lector le ha concedido al narrador

tal atributo (manipulado, por supuesto), es fácil que haga la otra concesión por algún tipo de propiedad transitiva de la lectura.

Poe, however, although he grandiosely proclaimed a theory of pure art, betrays an air of pretentiousness, posturing, and even downright fraud. To be sure, he has his devoted followers who see him as he wished to be seen: the embodiment of Romantic Artist as a Victim. (Cox 1989: 41)

La nota que aparece en el título del poema, hace referencia al *Corán* y cuenta de un ser llamado Israfel que tiene el corazón como un laúd, y es entre las criaturas de Dios el que tiene la voz más bella. En el poema de Poe, se ofrece una descripción del corazón y las virtudes de Israfel.

In heaven a spirit doth dwell
“Whose heart-strings are a lute”;
None sing so wildly well
As the angel Israfel,
And the giddy stars (so legends tell)
Ceasing the hymns attend the spell
Of his voice, all mute. (Poe 1940: 411).

La naturaleza entera decide callar para oír la música de Israfel, su corazón produce la más hermosa música que jamás se ha oído. La referencia del *Corán* explica que es la criatura con voz más dulce que Dios creó. Es importante señalar que el instrumento es el corazón y que, sin embargo, se está hablando de la voz. En el poema también se dice

que los elementos callan ante la voz del ángel cuyas fibras del corazón son un laúd. Esta voz podría ser el sonido del arpa o podría ser la voz del ángel que es tan sensible que su corazón es un instrumento y por tanto su voz es hermosa o podría ser una voz poética. Tal vez, el ángel canta acompañado de su laúd, que es su corazón. Y en una armonía hermosa se mezclan su voz y el tañer de su instrumento.

And they say (the starry choir
And the other listening things)
That Israfeli's fire
Is owing to that lyre
By which he sits and sings-
The trembling living wire
Of those unusual strings. (Poe 1940: 411).

Las cuerdas de la lira son fibras del corazón, son inusuales y vivas. Este pasaje recuerda la imagen de Coleridge cuando se pregunta si las cosas animadas serán laúdes. Esta es una lira viviente y por tanto mucho más sensible que cualquier otra. La última estrofa, sin embargo, introduce una referencia más real, si se quiere, al instrumento de Coleridge:

If I could dwell
Where Israfel
Hath dwelt, and he where I,
He might not sing so wildly well
A mortal melody,

While a bolder note than this might swell

From my lyre within the sky. (Poe 1940: 412).

El narrador, al especular acerca del cambio de posiciones entre el ángel y él, anuncia una serie de cosas. El poeta posee un laúd pero su poesía es mortal, al cambiar de puesto con el ángel, su poesía sería más atrevida. Por otra parte si a Israfel lo pusieran en el lugar del poeta, su melodía no sería tan encantadora, ni salvaje, sería mortal. Con esto, puede inferirse que la sugerencia del poeta, es que la diferencia entre el ángel y él, es solo de posición, esto es, es la mortalidad lo que lo diferencia de Israfel. De ser esto cierto, entonces sería seguro afirmar que el poeta se considera poseedor de un corazón cuyas cuerdas son un laúd. El poeta tiene las mismas características formales, por así decirlo, que el ángel que acalla el canto de las estrellas, es solo circunstancial el hecho de su mortalidad. En esa medida, el poeta romántico está condenado a tener un corazón-lira, o corazón-arpa, pero no le es posible expresar la totalidad de la poesía debido a su condición de mortal.

En “The Fall of the House of Usher”, la condición de corrupción y de mortalidad del laúd, del que este escrito se ocupa, encontrará su máxima expresión. Un hombre tras un largo viaje, se encuentra frente a una mansión, que como el título sugiere está a punto de hundirse. Se dispone un ambiente oscuro, triste y decadente. Con una serie de rimas ingeniosas se le indica al lector que *Usher* es tanto la casa como la familia y por lo tanto la caída puede referirse también a los habitantes. La razón del viaje del narrador es una extraña condición de desarreglo en la mente de su anfitrión; no necesariamente una enfermedad, pero al menos una rareza. Una vez el anfitrión es presentado, se expone la enfermedad. Su rareza consiste en una extremadamente aguda percepción del mundo;

esto es, sus sentidos se han vuelto supra-sensibles y perciben el mínimo olor, sabor y sonido. En este punto se descubre un paralelismo entre la condición del anfitrión y el epígrafe que encabeza la narración.

Son coer est un luth suspendu;
Sitôt qu'on le touche il résonne.

DE BÉRANGER. (Poe 1990: 199).

Este epígrafe habla de un corazón suspendido como un laúd que sonará al menor contacto. Esto, a su vez, conduce al lector de nuevo a la imagen de Coleridge quien compara al poeta con un instrumento tan delicado y sensible que la fuerza del viento conmueve al punto de crear melodías sin predisposición o intención. La fuerza de la naturaleza mueve al poeta a un estado de éxtasis; sin embargo, en el caso de Usher él es movido de manera desproporcionada.

Más adelante en la narración, el visitante y su anfitrión, se reúnen en sesiones de tipo artístico; una de ellas consiste en cantar. Una doble connotación se encuentra en las sesiones de música, porque Usher canta acompañado de un instrumento de cuerda, que es el único que soporta. Esto recuerda la situación de Israfel, tocando el excelso laúd que es su propio corazón. La letra de la canción conforma un poema en sí misma, un poema que narra la historia de un palacio que ha sido encantado. El dueño del castillo vive en la opulencia y en un esplendor radiante. En su gloria se regocija al son de personas que cantan y tocan un laúd. El encantamiento consiste en la aparición de un daño, de una maldición, que destruye la felicidad del reino y causa que la música se vuelva discordante. El poema aparentemente refleja la situación de Usher y su casa,

pues en el momento en que la maldad llegue a la casa, la música se volverá insoportable, la vida dejará de ser.

III. Cambio de género.

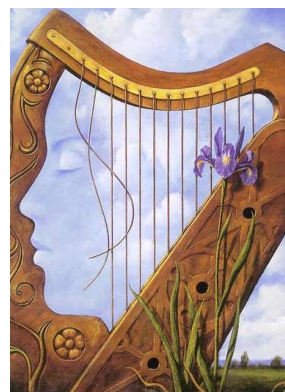


Figura 3
Arpa

En *El corazón de la mujer*, se presenta el instrumento en la primera frase de la introducción. Es imposible no pensar en una continuidad cuando se abre el texto con la mención de tan apreciado instrumento romántico; cuando, como se ha señalado, cataliza la máxima sensibilidad posible. Es un texto cuyo título es el corazón, en este caso un corazón más específico, *El corazón de la mujer*.

El corazón de la mujer es un arpa mágica que no suena armoniosamente sino cuando una mano simpática la pulsa. (Acosta de Samper 2004: 237).

Aquí, sin embargo, introduce un leve cambio, y es la necesidad de una mano simpática. Podría llegar a pensarse que esa mano simpática es cualquier agente de la naturaleza que sea favorable, pero parece que es una lectura demasiado acomodada a los orígenes que aquí se han rastreado. La mano puede ser la de una mujer amiga, pero parece ser que dadas las estructuras de comportamiento que regían la Colombia del siglo XIX, la

mano debe ser la de un hombre, puesto que más adelante se dice “*Pero la que ha sido amada y ha amado es un ser angelical*” (Acosta de Samper 2004: 238). Debe ser, entonces, la mano de un hombre amoroso, un hombre de bien que la sepa amar.

Esta lectura estaría más de acuerdo con los presupuestos sociales mencionados que serán determinantes para la interpretación de *María* en el capítulo siguiente. Aunque Soledad Acosta de Samper se erige como una voz feminista en Colombia, la introducción de esta obra todavía transmite cierta ingenuidad respecto de los papeles sociales que está tratando de reivindicar. Claro que esta introducción se podría leer de dos maneras diferentes, desde un punto de vista sumiso y arrodillado, casi que podría decirse que humilla a las mujeres o desde un punto de vista en el que se detecte la ironía y la “llamada a las armas” por parte de una escritora a sus congéneres.

En cualquier caso, habrá que recordar la forma como el siglo XIX colombiano veía a sus mujeres.

En los risueños cuentos de la infancia se habla de princesas a cuyas cunas se llamaron las hadas para que les desearan y consiguiesen todas las virtudes y todas las dichas. Cuando tú estés por la edad en situación de leer y comprender estas páginas, ya estarán lejos de ti los risueños cuantos de la cuna, ya no habrá historias de hadas amigas ni de princesitas dormidas. Estarás aprendiendo las crueles verdades de la vida, y aún no las sabrás todas. (Vergara y Vergara 1931: 120)

Este fragmento ha sido tomado de *Consejos a una niña*, del escritor colombiano José María Vergara y Vergara. No es extraño, entonces, que la concepción del mundo que se les inculcaba a las mujeres no estuviera viciada desde el principio. Esto es, aunque la carta está destinada a una niña pequeña, se asume que no la leerá hasta que haya crecido, pero para entonces será muy tarde para protegerla de aquello que le hará daño, que es precisamente lo que la carta quiere hacer.

Extrañarás entonces que tus padres no llamaran dos risueñas hadas a tu cuna con sus varitas mágicas, sino a los dos más desgraciados de sus numerosos amigos. Esto no tiene más explicación que el cariño; pero sería fácil encontrarle una. Todo es tan inestable en la vida, que acaso los que ríen te atraerán dolores y nosotros con nuestros dolores te atraeremos dichas. El pararrayo, que tú conocerás después, llama así a todos los rayos y deja libre y seguro el espacio que lo rodea. Así son los desgraciados y por eso no producen mala sombra. Ellos están ahí para recibir todas las tempestades del cielo. (Vergara y Vergara 1931: 120-121).

Este apartado le indica a la niña que ha de confiarse de aquellos que le han sido adjudicados como padrinos, como responsables y guardianes de su felicidad. Es notable como están ligadas la felicidad y el “camino recto” y que ese camino ha de ser custodiado por guardianes dignos.

Hay que recordar que Colombia es una nación romántica, que el siglo XIX se alargó hasta mediados del siglo XX, que esta condición de romántica no solo le viene de la literatura, sino de todas las áreas. Que era una nación nueva al momento de la llegada

del romanticismo y que, incluso, exploró constituciones románticas, políticas románticas. Los sueños de Wordsworth o de Coleridge, fueron casi una realidad en los territorios americanos. Un grupo reducido de aristócratas, que eran a un mismo tiempo los escritores, los músicos, los políticos, los poetas o los empresarios de su tiempo indistintamente, eran románticos; muchos de ellos habiendo aprendido estas teorías en Europa quisieron hacerlas efectivas en América, pero se encontraron con un mundo, con una realidad que al romper sus ilusiones no hizo más que confirmarles en su carácter romántico de la derrota.

Esta conceptualización de la literatura como proyecto y expresión de una nueva sociedad es la base ideológica del llamado “americanismo literario” y del planteamiento teórico de este programa de escritura [...] La celebración de la naturaleza propia, de la historia patria y de las costumbres vernáculas que implicaba [...] será uno de los medios más idóneos, según la propuesta romántica, para la construcción de una identidad nacional. (Barreda y Béjar 1999: 12)

En el caso de las mujeres, ya estaban condenadas a la miseria desde la cuna. Con esto no quiero afirmar que así fuera, efectivamente, la vida que les esperaban, pero así la soñaban por ellas; una vida que evocaba a Dickens cuando se estaba planteando una nueva nación, una nueva oportunidad en la tierra virgen. ¡Qué contradicción!

La vida habrá hecho su destrozo en ambos: a ti te habrá quitado la paz de la infancia para darte las agitaciones de la juventud, y a mí la de mis actuales dolores para darme la paz del sepulcro.

Conversemos, pues, al través de tu cuna y de mi tumba. (Vergara y Vergara 1931:121)

En esta oscuridad, y habiendo explicado la dependencia que sugiere la mano simpática que ha de pulsar el arpa, aparece una música, una melodía que puede aligerar el peso que la madurez trae para la mujer; la convicción de que el corazón de la mujer puede, y debe, sobreponerse a sus determinaciones sociales.

El alma y el corazón de una mujer son mundos incógnitos en que se agita el germen de mil ideas vagas, sueños ideales y deleitosas que la rodean y viven con ella: sentimientos misteriosos é imposibles de analizar. (Acosta de Samper 2004: 237).

El corazón de una mujer es un instrumento mágico, y es un instrumento que se asemeja más al de la figura de Coleridge que a la de Poe. Este corazón está lleno de ideas y fantasías como el del narrador de “Aeolian Harp”. Pero este corazón difiere del instrumento del poeta inglés radicalmente en un aspecto:

El corazón de la mujer tiene [...] un ligero polvillo; [...] el polvillo es la imagen de las ilusiones inocentes de la juventud que la realidad arranca rudamente, dejándolo sin brillo y sin belleza. (Acosta de Samper 2004: 237).

La diferencia consiste en que la realidad es la que destruye la magia del instrumento, y en el caso de Coleridge, es la realidad la que permite que el arpa suene, pues si bien la poesía está contenida dentro del instrumento mismo, es necesario del agente externo

para extraerla. Sin embargo, la misma diferencia con el inglés, asemeja esta visión de la lira a la lira de Poe, en la medida en que el mundo externo es demasiado fuerte para la delicadeza del laúd. En *El corazón de la mujer*, parece sintetizarse la figura del instrumento, puesto que combina atributos de las anteriores arpas y las convierte en una sola. Es importante señalar que se habla de “*la mujer de espíritu poético*” como la que es capaz de darse cuenta del tesoro que guarda en su pecho, y además es quien más sufre con el desencanto de la realidad. Es más sensible y por tanto, como Mr. Usher, más proclive a hacerse daño. Esto es importante dado que en los textos anteriormente revisados, si bien es evidente, nunca se habla expresamente del poeta como el poseedor del mencionado laúd, se entiende a partir de la narración, de la sensibilidad, de la voz poética, pero nunca se habla de un espíritu poético, en el texto de Soledad Acosta de Samper, se habla explícitamente de ese espíritu poético.

El hombre culto cuando ama verdaderamente es siempre poeta en sus sentimientos: la mujer lo es en todos los tiempos en el fondo de su alma, porque su corazón siempre ama (Acosta de Samper 2204: 238).

El hombre solo es poeta cuando ama, la mujer es poeta siempre. Con esto puede resumirse todo o mucho, al menos, de lo que el arpa representa en la literatura romántica. El corazón de la mujer es un arpa mágica porque ella es poeta en todos los tiempos. Solo aquel que pueda amar en todos los tiempos es realmente poseedor de un laúd en cambio de corazón. El poeta, el que es verdaderamente poeta es el que ama verdaderamente, por tanto solo los poetas y las mujeres tendrán el instrumento que responde a la sensibilidad, al menor contacto, al mundo, la realidad y, por supuesto, el amor.

Es así como la sensibilidad del poeta se convierte en una poesía reprimida, pues el exceso de sensibilidad se convierte en una maldición y la presencia de la mortalidad arruina las expectativas del poeta. En el caso de Coleridge, el poeta tiene que retractarse de sus palabras, en el caso de “Israfel”, el poeta no tiene la inmortalidad necesaria para expresarse, en el caso de “The Fall of the House of Usher”, el poeta debe morir por su sensibilidad. En el caso de Soledad Acosta de Samper, *“La vida de la mujer es un sufrimiento diario”* (Acosta de Samper 2004: 239). Y lo es únicamente en la medida de su sensibilidad, en su condición de poeta diaria, enterrando las penas en su corazón, en el arpa mágica, que sonará armoniosamente solo si es tocada por las manos correctas, de lo contrario, desentonará, como el laúd del poeta de “Israfel”, como el del príncipe encantado de la canción de Usher.

Para terminar, no puede dejarse a un lado la referencia que ofrece “Monotonía”, que incita al lector a no dejar de tocar el laúd, a no dejar que su sensibilidad se empañe y se vuelva en contra suya en actos de estulticia.

Dormir bajo las palmas del desierto,
Dar eco entre las ruinas al laúd,
Y a par del gaucho en mi veloz caballo
Beber volando el transparente azul. (Pombo 2001: 66).

La poesía de Pombo es oscura y blasfema, y aunque será en “Hora de tinieblas” en donde se verá todo el despliegue de su filosofía pesimista, ya en “Monotonía” se anticipa el sentimiento del hombre derrotado por el destino. En esta primera etapa, sin

embargo, logra algo singular, al contrario que las mujeres que se vieron obligadas a usar seudónimos masculinos, Pombo hace lo contrario:

Es este su primer momento poético uno de acentuados ecos románticos ingleses a lo Byron y Ossian, y a él pertenece uno de los rasgos más significativos de su obra: la escritura travestí. Bajo la firma de *Edda*, de una voz poética femenina que llegó a ser admirada como representante de la mujer hispanoamericana de ese momento. (Barreda y Béjar 1999: 404)

Por supuesto no puede ignorarse la referencia, muy anterior a todas las que en este apartado se trataron, que hace Fernando de Rojas (1476?-1541) en su *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en la cual compara el laúd destemplado con lo destemplado del corazón de Calisto. Desde el *Corán*, hasta *El Arco y la Lira* de Octavio Paz, el laúd ha sido emblema de la poesía, más aún de la sensibilidad poética. Es imposible cerrar ahora después de haber abierto tantas ventanas, sin embargo queda la intertextualidad abierta para más y más profundas lecturas y relecturas. Sin embargo, de Coleridge a Pombo parece haberse cubierto un buen terreno, en el que el arpa es el corazón, en tanto que corazón, es romanticismo puro.



Figura 4
Carrillones de viento

María o del Cauca



Figura 1
René Magritte, *Esto sigue sin ser una pipa*

“Dijo María: «He aquí la esclava del Señor;
Hágase en mí según Tu palabra»”

Lucas I, 38

A lo largo del presente capítulo se propone una lectura de *María*, novela colombiana de 1867 escrita por Jorge Isaacs (1837-1895), a través de lo que me he tomado la libertad de llamar los *lentes de refracción* de la novela. Es decir, a través de los diferentes niveles de diégesis por los cuales un lector interesado debe pasar con el fin de aproximarse al personaje que da nombre a la narración.

A partir de la lectura propuesta se pretende indagar un poco sobre las razones por las cuales María aparece como un personaje inasible y etéreo y, sin embargo, las realidades que la rodean tienen un carácter nítido y específico; lo que hace que, en última instancia, el contexto tome características de texto en la novela. Lo que interesa a una tesis acerca de los símbolos, de una aproximación así presentada, es dar alcance a la

propuesta de que en este caso, el de *María*, la ausencia de símbolo es, también, un símbolo. Analizada desde esta perspectiva podrá entenderse cómo ha ido arraigándose la presencia del no-símbolo, la poética de lo no dicho, como se mencionó en el capítulo “La retórica de la muerte” y cómo se referirá a ese espacio en blanco en adelante, en la literatura americana.

Existen varios lentes de refracción a través de los cuales este capítulo ha mirado la novela, por algunos de ellos, acaso, algún lector desprevenido la habrá mirado también. Estos son, ordenados de forma arbitraria: el autor, un personaje anónimo a quien se llamará en adelante editor y el personaje-narrador. Este último impone a la lectura, a su vez, un segundo conjunto de lentes de refracción sobre *María*; siendo estos: *María* como un recuerdo, es decir, en tiempo pretérito; *María* como extranjera a la región del Cauca por doble partida: por una parte extranjera al entorno físico que la rodea, una naturaleza voluptuosa, indomable y, por supuesto, sublime y por otra parte *María* como poseedora de raíces culturales diferentes a las caucanas –lo que incluye raza y lengua-; y finalmente *María* como modelo social y romántico. Tal vez se podría incluir el cambio de nombre de la heroína –quien pasa de llamarse Esther a llamarse *María*- como un último paso de distanciamiento entre el que hubiera podido ser el personaje real y la *María* de Efraín; una circunstancia que cobra importancia tanto en un nivel literal como en un nivel simbólico dentro de la narración.

En la edición de *María* publicada en Bogotá en 1942 por la Biblioteca Popular de Cultura Colombiana puede leerse, al inicio, un texto de Jorge Isaacs titulado “Leyendo *María*”. En este, el autor hace una reflexión acerca del libro que escribe; anota que el texto le recuerda a su patria, el Cauca, de la cual está exiliado por razones ajenas a su

voluntad en una ciudad (nótese que no se refiere a su patria Colombia o La Nueva Granada y que su exilio no es en otro país sino a una ciudad que no está en la región del Cauca). Es aquí de donde surge la primera pista acerca del tema que aquí se trata: no se hace ninguna referencia a María como personaje. El autor, en tono nostálgico, recuerda su tierra, lo que él llama “*patrias selvas*” (Isaacs 1942: 9), como si ese fuera el tema fundamental de la novela, como si la evocación de lugar fuera el propósito y la historia de amor, más aún, como si María fuera la excusa para narrar.

La segunda refracción del texto aparece de forma un tanto accidental puesto que la dedicatoria del libro, titulada “*A los hermanos de Efraín*”, sin justificación aparente se suprime en varias ediciones de la novela. Para la lectura aquí propuesta, sin embargo, la dedicatoria cobra una gran importancia, puesto que en ella se le informa al lector que el “libro de recuerdos” de Efraín (que es, en principio, la novela), se da a conocer tiempo después de su muerte. La novela se convierte entonces en el “libro reescrito”, con lo cual se hace necesario considerar qué alteraciones, adiciones u omisiones, se han efectuado respecto del original.³⁸

He aquí [...] la historia de la adolescencia de aquel que tanto amasteis y que ya no existe. Mucho tiempo os he hecho esperar estas páginas. (Isaacs 1942: 17)

Esta distancia temporal que hay entre la producción del texto escrito por Efraín y el momento en que, tiempo después de su muerte -¿cuánto?- es desvelado para su lectura,

³⁸ Jorge Luis Borges, en su relato “Acercamiento a Almotásim” muestra las implicaciones que tiene seguir esta cadena de degradaciones con respecto a las obras originales. La conclusión última es que la obra alterada terminará por no reconocerse con la obra original. Es una enunciación literaria de la objeción al mundo de las ideas conocida como el *Argumento del tercer hombre*.

establece necesariamente un alejamiento del lector con respecto a un texto que no le es estrictamente contemporáneo.

Además, esta dedicatoria introduce a un personaje mediador que está entre el libro de Efraín y el lector: el personaje anónimo anteriormente mencionado, el “editor”. La función de este “editor” es primordial para hacer una lectura de la refracción, especialmente por la amistad que tuviera el personaje con Efraín y por las atribuciones que este último le concede sobre su texto: “«*Lo que ahí falta tú lo sabes: podrás leer hasta lo que mis lágrimas han borrado*»” (Isaacs 1942: 17).

El poder que recibe el anónimo “editor”, sumado a su afirmación:

Después de escritas [las páginas de *María*] me han parecidas pálidas e indignas de ser ofrecidas como un testimonio de mi gratitud y de mi afecto [...] (Isaacs 1942: 17)

Permite asumir que este mediador se convierte de alguna manera en editor (ahora sin comillas) pues adquiere el papel de lector ideal del texto: puede, además de entenderlo como lo presume Efraín, completarlo y, quizás recortarlo. Por otra parte la modestia con que introduce las “*pálidas*” páginas puede ser, más que una sospecha, un indicio claro de que el autor de la versión final del libro de recuerdos no es Efraín, puesto que no es muy coherente pensar que el personaje anónimo se refiera a los recuerdos de su amigo como indignos; es a su labor a la que califica de esa manera. En cualquier caso, la autoría se difumina en ese aparente diálogo entre quien entrega los recuerdos y quien quisiera ofrecerlos como testimonio de gratitud.

El personaje-narrador, Efraín, presenta un tercer lente de difracción: el del recuerdo. No sabe el lector cuánto tiempo después de la muerte de María escribe su historia. Pudo haber sido escrita inmediatamente después del suceso o pudo haber transcurrido mucho tiempo³⁹. De ser muy posterior, la escritura de Efraín tendería a adoptar un carácter difuso, o bien, a tener un carácter artificial en el que lo que no se recuerda, se inventa. Ahora bien, de ser una narración inmediata a la muerte de María, en todo caso, el recuento que hace Efraín de sus recuerdos data de por lo menos ocho años atrás lo cual no garantiza que el texto escape de los trucos de la memoria: María tiene nueve años cuando Efraín viaja a Bogotá (Isaacs 1942: 37). María tiene tres años cuando el padre de Efraín la trae a la Nueva Granada y en ese mismo capítulo (Isaacs 1942: 38) Efraín afirma tener siete años. Efraín pasa seis años en Bogotá (Isaacs 1942: 22) y pasa un año y medio en Londres. Por lo tanto, en el relato, que va desde su partida a Bogotá hasta la muerte de María, transcurren ocho años (trayectos incluidos). Nótese como mientras en el texto que habla sobre la protagonista el tiempo se describe cuidadosa y precisamente, en la dedicatoria, que habla sobre el momento editorial o de la divulgación del texto, es vago e impreciso.

También es necesario considerar la fidelidad de los recuerdos de un joven de veinte años que desde los trece años ha vivido en una ciudad húmeda, fría y oscura como Bogotá, luego en una ciudad húmeda, fría y oscura como Londres, después de haber vivido en una región soleada, cálida y luminosa como el Cauca. Esta oposición bien recuerda a Wordsworth o a Coleridge (“Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey”, “This Lime-tree Bower my prison”), en donde se habla de la tristeza que se

³⁹ En el cuento “La noche de los dones” Jorge Luis Borges presenta una objeción literaria al idealismo de Platón, concretamente a la *Teoría de la reminiscencia*. Plantea, de nuevo, una recreación del *Argumento del tercer hombre*, esta vez dirigido a la cadena de degradación que suponen los recuerdos de los recuerdos de los recuerdos; la conclusión es que el recuerdo de un hecho concreto, por importante o significativo que hay sido, no se corresponde dicho hecho.

encuentra en la ciudad al privarse de la naturaleza. Esta tristeza se convierte en nostalgia y esta nostalgia en melancolía. La melancolía consume al sujeto romántico y si se le suma el dolor de la muerte de su amada María, los recuerdos no pueden estar menos que comprometidos en su autenticidad: son recuerdos de una niñez idealizada, lejana tanto en tiempo como en espacio, marcados por la honda tristeza de la muerte de un ser amado, también idealizado. (Es necesario reclamar, de nuevo, la grave deuda que tienen los editores para con el texto al suprimir la dedicatoria, cuya intención parece ser afirmar la vaguedad del texto en cuanto a que es un recuerdo).

La brecha temporal sugerida por las remembranzas hace que la narración necesariamente vaya dirigida por un tiempo pretérito, observable fácilmente desde la primera frase del primer capítulo: “*Era yo niño aun cuando me alejaron de la casa paterna para que diera principio a [...]*” (Isaacs 1942: 21). El pretérito le concede al narrador distancia suficiente con respecto a la historia para hacerlo omnisciente. Carlos Santander afirma, con respecto a la novela *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier:

Su uso [del imperfecto] permite ampliar bastante los límites de experiencia del narrador, desplazándose la perspectiva personal, muchas veces, a un punto de vista casi omnisciente, posibilitado por la abundante actividad reflexiva del personaje. (citado en: González Echeverría 1972: 135).

Si a esta característica se le suma la gran capacidad de observación, puede predicarse lo mismo sobre *María*.

Una tarde, tarde como las de mi país, engalanada con nubes de color de violeta y lampos de oro pálido, bella como María, bella y transitoria como fue ésta para mí, ella, mi hermana y yo, sentados sobre la ancha piedra de la pendiente, desde donde veíamos a ala derecha en la honda vega rodar las corrientes bulliciosas del río, y teniendo a nuestros pies el valle majestuoso y callado, leía yo el episodio de *Atala* [...] (Isaacs 1942: 49)

Como es notorio, hay una extensa y detallada descripción del atardecer y del lugar en el que se lee. Es importante subrayar cómo llega a referirse a María el fragmento anterior: lo bello habla de María y, por tanto, puede compararse con ella, abriendo así la perspectiva con la que se tratará aquí el segundo grupo de los lentes de refracción: aquellos con los que se leerá la María de Efraín.

Es ya evidente que la figura y el personaje de María son un recuerdo de Efraín; en esa medida es natural que sobre ella exista un velo. Hay, sin embargo, descripciones que a esta se refieren y que dejan siempre claros su peinado (y todo lo concerniente a su cabello), la ropa que lleva, y varios de sus atributos externos, se llega a hablar, incluso, de sus pestañas, de acuerdo con el momento o la ocasión referidas por estas evocaciones; (cuando tiene nueve años, el día del matrimonio de Tránsito, el día del velorio de Feliciano, etc.). Es decir, todo aquello que concierne a su silueta, a su contorno:

[María] Llevaba un traje de gasa negra profusamente salpicado de uvillas azules, cuya falda, cayendo en numerosísimos pliegues, susurraba tan quedo como las brisas de la noche en los rosales de mi ventana. Tenía el pecho cubierto con una

pañoleta transparente del mismo color que el traje, la cual no parecía atreverse a tocar ni la base de su garganta de tez azucena; pendiente de ésta, en un cordón de pelo negro, brillaba una crucecita de diamantes; la cabellera, dividida en dos trenzas de abundantes guedejas, le ocultaba a medias las sienes y ondeaba en sus espaldas. (Isaacs 1942: 109)

De otra manera, Efraín termina de especificar el perfil de la ausente protagonista, a veces por medio de interlocuciones ajenas, comparándola, equiparándola con figuras universales del arte o del culto, con lo cual el conocimiento que se llega a obtener de ella en éste sentido. El de lo exterior, es claro sin duda alguna. En los capítulos III y IV, por ejemplo, se encuentran tres referencias de este tipo:

1. ...esa sonrisa [la de María] hoyuelada era la de la niña de mis amores infantiles, sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael. (Isaacs 1942: 26)
2. [Hablando de María] Las hijas núbiles de los patriarcas no fueron más hermosas en las alboradas en que recogían flores para sus altares. (Isaacs 1942: 27-28)
3. [María] revelaba todo el orgullo, no abatido, de nuestra raza, y el seductivo recato de la virgen cristiana. (Isaacs 1942: 28)

Lo vago del personaje, de lo cual puede hablarse, aparece cuando se busca en el texto una descripción, en el recuerdo de Efraín, de la construcción de María como sujeto. Hay pues, muy pocas palabras dichas por María que le hablen al lector de su voluntad, de sus

sensaciones, de sus deseos. Cuando el lector llega a tener alguna información sobre tales aspectos el personaje, que en apariencia es muy concreto pero que en realidad es muy etéreo, lo hace generalmente por medio de otros personajes distintos del narrador, como por ejemplo, cuando la madre de Efraín le dice a éste lo siguiente:

María, por dignidad y por deber, sabiéndose dominar mejor que tú, oculta lo mucho que tu conducta la está haciendo sufrir. (Isaacs 1942: 65)

No obstante, también existen pasajes en lo que María afirma su voluntad, deseos o sensaciones. Y, aunque esto parezca contradecir el punto mencionado anteriormente, puede verse de inmediato que el carácter que sus afirmaciones toman no va más allá de pedir un mechón de pelo, obstinarse a no responder algo que se le pregunta o rehusarse a escuchar:

[Efraín] -¿*Quieres oírme?*

[María] - *¿No digo que hay cosas que no quisiera oír?* (Isaacs 1942: 83)

Del mismo modo, en varias ocasiones sucede que María expresa su voluntad pero como sumisión a la voluntad de otros, por ejemplo, en el siguiente fragmento insertado en un diálogo narrado por Efraín:

- *¿Te vas?*

- *Hizo con los hombros, inclinando al mismo tiempo la cabeza a un lado, un movimiento que significaba: como tú quieras. (Isaacs 1942: 83)*

Todo lo anterior lleva al lector a ver cómo en el libro no hay una construcción total del personaje de María, puesto que para ello sería necesario que se le presentase ésta con sus acciones y pensamientos añadidos a su descripción externa u al delineamiento de sus relaciones con los demás personajes. De estos elementos, el lector cuenta con los dos segundos, pero de los primeros, el texto ofrece muy pocos indicios y esos casos son muy escuetos en información relevante. Aquí entonces, el protagonista-narrador, pone con toda su omnisciencia un lente que refracta a María en su crecimiento dentro de la novela: solo se sabe que algo le ha pasado por la descripción de su apariencia, (palidez, ojeras, etc.) o que algo ha hecho, porque aparece en la escena un accesorio, (un clavel en sus trenzas, flores en el cuarto); pero nunca tiene el lector la oportunidad de encontrarla actuando de forma contundente: de forma enteramente propia.

Por el contrario, hay en el texto múltiples personajes en los que puede observarse con claridad la totalidad⁴⁰ de su construcción. Están las descripciones físicas, al igual que el desenvolvimiento oral de sus pensamientos, de su jerga, junto con sus movimientos e impulsos. Un buen paradigma de tales personajes es Salomé, (baste un solo personaje para ilustrar el punto, están también Nay, Emigdio, Carlos, incluso Mayo), construida por el narrador en pocas páginas, el lector llega a saber de ella elementos que desconoce de María⁴¹.

Puede verse primero cómo es Salomé, segundo cómo habla y tercero cómo actúa:

⁴⁰ Digo “totalidad”, en la medida en que están los elementos que echo de menos en María, a pesar de tratarse de personajes secundarios.

⁴¹ Se haría largo establecer una confrontación entre María y Salomé. Para ese efecto, baste con leer los capítulos XLVII – XLIX, de la novela.

1. ...pues a cualquiera menos malicioso que él [el padre de Salomé] podía ocurrírsele que la cara de Salomé con sus lunares, y aquel talle y andar, y aquel seno, parecían cosa más que cierta, imaginada. (Isaacs 1942: 255)
2. [Dice Salomé] -Si yo fuera blanca, pero bien blanca; rica, pero bien rica [...] Sí que lo querría a usted [sic]; ¿no? (Isaacs 1942: 262)
3. Habíamos llegado al reicito [sic], y ella después de poner la sábana sobre el césped que debía servirme de asiento en la sombra, se arrodilló en un piedra y se puso a lavarse la cara. Luego que acabó, iba a desatarse de la cintura un pañuelo para secarse. (Isaacs 1942: 262)

La nitidez con que Salomé irrumpe en el texto es comparable con la que ostentan las descripciones y presentación que hace el narrador acerca del Cauca. Es importante subrayar cómo los lentes de refracción, que prevalecen sobre la totalidad del texto, solo ejercen su efecto de distorsión sobre el personaje de María. El contexto, por el contrario, aparece con toda claridad y viveza.

En las representaciones del Cauca, sus personajes, sus atmósferas, tienen un carácter indiscutible: el Amaima es el Amaima. El valle es el valle. Los animales aparecen con toda su ferocidad, con todo su movimiento; se oyen sus ruidos, sus cantos. Hay panchos, hartones, pintones; se fuma tabaco, se come sancocho, panela, mazamorra... El maíz se muele en el pilar, la olla se pone sobre la tulpa. Todo tiene su nombre propio y no puede reemplazarse por ningún otro. Y cuando estos personajes actúan todos juntos el espectador, que ya no lector, se encuentra ante el siguiente cuadro:

Una tarde, ¡hermosa tarde que vivirá siempre en mi memoria!, la luz de los arreboles moribundos del ocaso se confundían bajo un cielo color de lila con los rayos de la luna naciente, blanqueados como los de una lámpara al cruzar un globo de alabastro. Los vientos bajaban retozando de las montañas a las llanuras: las aves buscaban presurosas sus nidos en los follajes de los sotos. (Isaacs 1942: 231)

Con respecto al Cauca, en fin, pueden transcribirse las palabras de José María Vergara y Vergara cuando habla de *María* como una novela de caracteres:

El pícaro y enamorado amante que hace rabiar a Salomé se conoce donde se le vuelva a encontrar; y si uno fuera a la choza de José, podría decir: aquella vaca es la Mariposa y aquel majadero es Lucas. Si uno va al Cauca y se cruza con hacendado petimetre, de labios rosados y patillas peinadas, seguido de otro viajero de zamarros de chivo y cara de gaznápiro, puede saludarlos - ¡adiós señor don Carlos! ¡adiós, señor don Emigdio! – No hay cómo confundir a Tránsito con Salomé o Lucía ni al insultoso amante de la segunda con el marido de la primera. (Vergara y Vergara 1942: 15)

El Cauca entonces, tiene carácter, y vale la pena mencionar aquí, aunque no es este el tema principal de este apartado, pero que enlaza con el entramado principal de esta tesis, que respondiendo a un lugar común del género romántico, el ambiente rima muchas veces con los estados de ánimo de los personajes. Así como se ha visto en el capítulo titulado “*Parallel Deaths*”, o como podría verse en *Las desventuras del joven*

Werther, de Goethe, el lector atiende en el capítulo XV, en el que se narra la enfermedad de María, a la simpatía entre el entorno y el alma, cuando Efraín va en busca del médico en medio de la peor de las tormentas.

Salomé (como paradigma de los personajes bien definidos) y el Cauca son ejemplo de lo que la novela tiene de no refractado. La memoria de Efraín sobre estos detalles, entornos y personajes es precisa. De nuevo, sin entrar en detalles en este capítulo pero, de nuevo, enlazando con el entramado principal, cabe decir que la novela responde, en cuanto a su clasificación romántica, a la tendencia social de la época en la que se buscó, a través de las manifestaciones artísticas, generar en el imaginario colectivo el concepto de Nación. Esto, por defecto, logra establecer estereotipos y cuadros típicos nacionales. (En el caso presente es más un cuadro regional que nacional, pero vale dentro de la clasificación de la tendencia).

Después de haber hecho notar un Cauca tan bien definido, retomar a María implica hablar de otro tipo de distorsión de la que es objeto: María también responde a la corriente nacional que fue lugar común en la literatura colombiana posterior a la independencia de España (1821). En este sentido, aparece como modelo social del *deber ser* femenino. Su recato, sus modales, el respeto por los mayores, sus ocupaciones, la repartición de su tiempo, sus relaciones sociales, su condición social, su fervor religioso, en fin, todas las características que le permiten al narrador compararla con la Virgen (con las implicaciones que tal analogía trae consigo) la convierten en el paradigma de la mujer caucana (colombiana, si se extrapola).

Una María distorsionada por su condición de modelo social aparece cuando, por poner un ejemplo cualquiera, esta, en pos de su papel, tiene que callarse ciertas cosas, (frases de amor, de deseo). Es tal el peso del lente social que circunda a la protagonista de la novela, que puede notarse fácilmente un quiebre marcado en el ritmo del libro (y de la presentación de María) en el que, una vez establecido el compromiso matrimonial de los enamorados, María puede ya hablar más libremente de su amor y mostrarse, por ejemplo, hablando y actuando así:

- Qué me ames siempre así, respondió, y su mano se enlazó más estrechamente con la mía. (Isaacs 1942: 201)⁴²

Es muy claro el carácter didáctico que tiene en este sentido el personaje de María para los lectores de la novela. Muy claramente lo dice don José María Vergara y Vergara al apuntar en su “Juicio crítico” que la novela

...es tan cata, que así como los dos amantes no se dijeron una sola palabra que no pudieran oír sus padres, así en el libro no hay una página que no pueda leer una madre de familia. (Vergara y Vergara 1942: 13)

También cuando escribe

Tal es MARÍA, obra que puede y debe obtener buena y cordial acogida no solo en la patria sino en Europa. (Vergara y Vergara 1942: 15)

⁴² Como sucedió con los textos de la generación argentina del 37, puede observarse aquí una de las “alternativas al estricto control de la sexualidad femenina” y el respeto por el sacramento matrimonial, característicos de la literatura romántica hispanoamericana, como lo explica Elizabeth Garrels en su texto *La nueva Eloísa en América* (1989).

María, entonces, se sitúa tras un telescopio largo y pesado. Su figura, lejana por naturaleza, acercada a la fuerza, existe más que como la imagen de una fotografía, como la de un negativo: se define por lo que no es. Una silueta similar se encuentra en la literatura norteamericana del siglo XX en la figura de Candace, personaje de la novela *The Sound and the Fury* de Faulkner. A través de los cuatro capítulos de la novela, se hace un intento, inútil, por definir, por atrapar, a *Caddy*, siempre llenando los contornos pero nunca acertando a capturar la verdadera imagen: ella nunca está realmente, se define por su ausencia.

María no es colombiana, María no es hebrea, María no es Esther. ¿Por qué María se define por lo que no es y por aquello que se le impone? ¿Por qué no tiene un ser definido y tangible como el del Cauca?

Recuérdese que inicialmente el nombre de la protagonista era Esther y que el autor decide cambiarlo por el de María. Los nombres en la literatura latinoamericana han servido como punto de partida de los elementos interpretativos o, al menos, como homenajes a textos literarios. “El Aleph” (Borges 1987) o *El Túnel* (Sábato 1985), por poner dos ejemplos en los que los nombres informan la interpretación, pueden acaso ayudar a justificar alguna interpretación del cambio de nombre de la novela.

En una interpretación del cuento que propone a “El Aleph” como una reescritura y, a la vez, inversión, de la *Comedia*, los nombres se convierten en piezas clave de la argumentación. Si se tomara el nombre del autor de la *Comedia*, y se eliminaran algunas letras intermedias, el resultado sería el siguiente: DANtealighiERI. Uniendo las letras

resaltadas, se obtiene DANERI, que es precisamente el segundo apellido del primo de Beatriz Elena Viterbo, Carlos Argentino Daneri, que resulta ser poeta y además es de ascendencia italiana.

Pero el nombre de aquel primer párrafo que más interesa a este análisis, es sin duda el de Beatriz. El nombre de la mujer que Dante busca a lo largo de la Divina Comedia, y lo hace porque ha muerto y él la ama; por tanto se ve obligado a pasar por el infierno para así poder seguir su búsqueda que, luego de pasar por el paraíso, lo conducirá al cielo en donde finalmente la va a encontrar. Beatriz es la mujer que muere en el cuento y a la que el narrador, que usurpa el nombre del autor, ama. Otro nombre sigue siendo interesante en el cuento, el segundo nombre de Beatriz. Elena remite al origen de la literatura, a Homero. Elena es la mujer, esposa de Menelao, que es raptada por Paris, y llevada a Troya, ciudad que tras diez años de sitio, sucumbirá a manos de los Aqueos. Elena es el regalo que le concede Afrodita a París por haberla elegido como la más bella entre las diosas. Elena es el origen de todo el conflicto, por Elena los hombres se ven arrastrados de sus casas durante años, por Elena los hombres se matan. Por lo tanto la fuerza que adquiere el nombre de Beatriz Elena, es descomunal.

Así mismo, María Iribarne, en *El Túnel*, no fue bautizada por el azar. Entre otras teorías de análisis de la novela de Sábato, hay una que sugiere que el asesinato de María responde a un matricidio por parte de Castél. Esta interpretación corresponde a una lectura existencialista del texto en la cual el nombre del asesino, Juan Pablo, se correspondería con el nombre de Sartre: Jean Paul. Habiendo este último escrito la obra de teatro titulada *Las moscas* que, a su vez, es una reescritura de *La Orestíada*, puede entreverse el argumento de la teoría. En la obra de Esquilo, Orestes mata a su madre. De

esta forma cuando Castél mata a María está reescribiendo la obra de Sartre que replica la de Esquilo. María entonces se convierte en madre. Un tercer nombre, que sirve más como refrendación que como elemento esencial a la trama, aparece en la novela, el de un hombre ciego, con rasgos de visionario cuyo nombre es Allende. No parecen ser accidentales estos nombres, pues el cuadro que sirve de detonante se titula *Maternidad* y el hecho de que la mujer además debe morir para dar comienzo (origen, vida) al cuento.

María, la de Isaacs, es extranjera y con ello carga no solo el lugar de su nacimiento (Jamaica, por cierto), sino también el peso de poseer una lengua materna distinta a la del lugar en el que habita. Las implicaciones de su diferencia lingüística en la obra podrían ser múltiples, empezando por el recuerdo que tiene Efraín de su dicción, sus voces, su música:

[...] y su acento [el de María], sin dejar de tener aquella música que le era tan peculiar, se hacía lento y profundo al pronunciar las palabras suavemente articuladas que en vano probaría yo a recordar hoy; porque no he vuelto a oírlas, porque pronunciadas por otros labios no son las mismas, y escritas en estas páginas aparecerían sin sentido. Pertenecen a otro idioma, del cual hace muchos años no viene a mi memoria ni una frase. (Isaacs 1942: 49)

Quizás la razón por la que María no puede aparecer de manera nítida se encuentre en una especulación, precaria, por cierto, acerca del lenguaje. (Al igual que aquella que revela que es imposible que Funes haya podido entablar una conversación con el narrador del cuento o aquella que impide encontrar lenguaje que explique aquel ser

superior llamado Almotásim, puesto que se ha separado irremediablemente de su referente).

Hablar de lenguajes diferentes es lo mismo que hablar de distintas formas de conocer el mundo; concepto que se ha comentado ya, ampliamente, a lo largo de esta tesis. La lengua materna, con su carácter de imposición, de herencia, es importante porque establece los primeros referentes con los que se aprehende el mundo. María proviene de un mundo en el que se habla “otro idioma” y en el que, por tanto, existen otras realidades. María se hace inasible para el lenguaje de Efraín, las palabras que posee no le alcanzan, no le sirven, no pueden atrapar aquello que no hace parte de su realidad lingüística: incluso su nombre varía una vez entra en el discurso del Cauca. La única forma que le queda al lector para llegar a ella es la comparación con los referentes caucanos. Efraín, al tratar de hablar de María se enfrenta, como Poe en el caso de Mr. Valdemar o al tratar de hablar con la momia, a “la misma crisis lexical del conquistador español, ante la contingencia de tener que nombrar lo nuevo.” (Chiampi, 1983: 52).⁴³

Queda, del anterior supuesto, la posibilidad de especular un poco más alrededor de la nitidez del contexto frente a lo borroso de la historia de amor entre Efraín y su difusa novia, María. Si bien, al parecer, el texto de la novela es el recuerdo de un drama de amor, esta historia específica no tiene, salvo por la muerte de María, mayor cosa que narrar. Mientras tanto, en el contexto, (el Cauca alrededor de la casa de Efraín), suceden historias paralelas de la más diversa índole: la caza del tigre, los almuerzos donde José, el baño donde Salomé, la partida de Efraín... su regreso. En última instancia, puede decirse que con toda precisión es el Cauca el que sucede en *María*.

⁴³ Algo así como un Cristóbal Colón describiéndole a los Reyes Católicos el manatí con los referentes de la sirena. Se tiene un concepto, una palabra y una imagen, pero una de las tres no coincide con las otras dos, por lo tanto se crea una discrepancia entre la idea y lo representado.

Se parece un poco a la imagen de M. C. Escher (1926), en donde el fondo que delinea las formas blancas se convierte progresivamente en las formas negras delineadas por el fondo blanco:

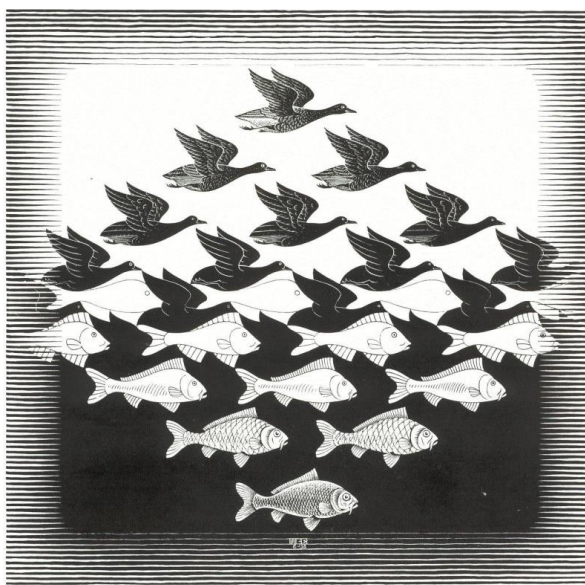


Figura 2

M. C. Escher. *Sky and Water*

Permítaseme entonces, tras haber llegado a estas especulaciones por medio de la lectura de los lentes de refracción hacer, al igual que Isaacs quien se tomó la libertad de cambiar el nombre de Esther por el de María, cambiar el nombre de su obra *María*, por el de *El Cauca*.

La explosión del deseo

Ahora bien, observo en el amor que el latido del pulso es igual y mucho más grande y más fuerte que de costumbre; que se siente un dulce calor en el pecho y que, en el estómago, se hace la digestión más rápidamente, de modo que esta pasión es útil para la salud.

René Descartes

A lo largo de este capítulo se explorará una serie de relaciones entre sí de algunos de los personajes de la novela de Enrique Larreta (1875-1961), titulada *La Gloria de don Ramiro* (1908). Estas relaciones parecen cobrar importancia en la medida en que se vuelven una forma de ver el mundo, un mundo que Larreta dibuja dividido en partes diametralmente opuestas y que, por eso mismo, convierten al protagonista en paria, al ser incapaz de conciliar los extremos, no solo físicos, sino metafísicos, que esta división supone. Esta propuesta no tiene, en absoluto, la pretensión de elevarse como una teoría absoluta con respecto de la novela, ni pretende cerrar otras interpretaciones, es solo una intuición de lo que podría no ser accidental dentro de la novela, el análisis se vale en parte de la historia; en parte, de la literatura. La propia materia que se analiza pide un enfoque que atienda a estas dos disciplinas.

I. Preliminares.

Si bien la novela de Larreta se publica en 1908, esta se inscribe dentro del movimiento modernista decimonónico, por lo cual sería sensato hacer un análisis del Modernismo dentro de una obra que se centra en tiempos de Felipe II, y de carácter eminentemente histórico. Sin embargo, ese trabajo ya está hecho por Amado Alonso, en el ensayo

titulado “El modernismo en *La Gloria de don Ramiro*”. Vale la pena señalar uno de los argumentos de ese trabajo, para detenerse, siquiera brevemente, en el asunto del Modernismo.

La Gloria de Don Ramiro es una novela histórica con prosa modernista [...] aplicando a un tema del pasado los procedimientos de la novela actual y guardando o queriendo guardar fidelidad al saber erudito; persiguiendo el refinamiento en el bien y sobre todo en el mal, en el sufrir y sobre todo en el placer; extremando la ejecución artística. (Alonso 1984: 87)

A lo largo del ensayo, se sirve de varios ejemplos para sustentar esa afirmación, y puede darse por válido su argumento. Dentro de la cita anterior, una aclaración llama la atención, “*queriendo guardar fidelidad al saber erudito*”. Esta aclaración abre paso a otra posibilidad de acercarse a la novela: la valoración histórica. Tampoco será esa la orientación de este trabajo, escudado en los argumentos que el mismo Alonso ofrece en su escrito titulado Ensayo sobre la novela histórica.

A pesar del éxito tan fulminante y tan universal, la novela histórica está en crisis desde su nacimiento. En Inglaterra, los eruditos pudieron señalar con facilidad en Walter Scott situaciones históricamente falsas. Así se plantea en un principio en estas novelas el conflicto íntimo entre lo histórico y lo inventado. (Alonso 1984: 42)

Por este motivo se afirma que la novela de Larreta pretende guardar el saber erudito. En el caso particular del que se ocupan estas páginas, el autor es víctima de un doble

problema con respecto a la autenticidad histórica. El primero, el mismo al que se enfrentan todos, o casi todos, los autores del género: “*Se reservan un margen de infidelidad para el libre ejercicio de la fantasía*” (Alonso 1984: 42). Si bien esto es planteado como problema por los críticos que pretendieron atacar la obra de Scott y las de sus seguidores, Víctor Hugo transformará el fruto de esa libertad en una virtud al declarar que es más importante la verdad moral de los personajes, que la verdad histórica de los hechos. Con esto quiere decir que es más valioso el contenido moral que la obra propone que el acontecer histórico, ya que en la historia los hechos están desprovistos todo aquello que se supone subjetivo: lo que pertenece al fuero de la intimidad de los sujetos. Lo importante para las novelas históricas radica en imprimir alma en los personajes, cómo sienten y cómo piensan, no es solo su actuar, sino los motivos que los llevaron a actuar de esa forma. La historia se compone de figuras, la novela de personas, vale decir, de personajes. Larreta en su novela pretende “*representar no las cosas y los sucesos, sino las sensaciones de los sucesos y las cosas. Su herida en un alma*” (Alonso 1984: 88).

Enrique Larreta sitúa su novela en la España de Felipe II, como ya se ha comentado. Una España dividida en dos, por una parte los cristianos y por otra los árabes que aún quedan en la península después de la caída de su último baluarte en Granada. No obstante, parece ser que no es una España muy real o, al menos no es real la polaridad de los dos extremos. Sin embargo, la inconsistencia histórica no está determinada por esa libertad que el autor se atribuye para crear, sino por una creencia, y es esa creencia la que conduce de forma directa al segundo problema con respecto a la compatibilidad histórica. Se señala este problema en otra cita de Amado Alonso:

La expresión fisonómica de aquella doble España tiene un acentuado aire de familia con la doble fisonomía que le habían pintado los románticos franceses: una España cristiana de exaltación sombría y una España musulmana de exaltación poética y sensual. [...] La una, con su humanidad de pasiones elementales y violentas [...] se mantenía propicia para el énfasis romántico y que, por acomodarse bastante bien a la leyenda negra y a ciertos rasgos literarios del romancero [...] creía históricamente justificada; la otra ponía a las puertas de casa un trozo de Oriente maravilloso, que tanta fascinación ejerció sobre los románticos. (Alonso 1984: 91)

Teniendo esto en cuenta, incluso si hubiera querido el autor narrar los hechos históricamente exactos, de acuerdo con su conocimiento de la España en el tratamiento, hubiera ya estado viciado el correlato histórico, pues Larreta escribía sobre una España literaria, en donde sus personajes, también literarios, se desenvuelven.

Por estas razones, a pesar de tratarse de un texto inscrito en la tradición Modernista, se ha considerado digno de comentarse en una tesis sobre el desarrollo de signos románticos. En primer lugar está la convicción de que toda novela histórica es, por definición o naturaleza, una novela romántica, atendiendo a los principios básicos del Romanticismo, específicamente aquel que reza *todo tiempo pasado fue mejor*, y las consecuencias que sobre la realidad histórica, este sentimiento acarrea. En segundo lugar está el desarrollo que se le da al tema del deseo. En tercer lugar, como señala Alonso, el embrujo que Oriente ha puesto sobre la tradición romántica, claramente, como se verá, heredado por Alonso.

Don Ramiro, el protagonista de la novela intenta, fallidamente, unir esas dos Españas. Siendo hijo de un moro y de una cristiana (sin saberlo hasta el final de su vida), él mismo es un punto de conjunción de las dos culturas. La dicotomía se va a catalizar en dos ambientes, el moral y el físico. En lo moral, estará su profunda convicción religiosa, que, entre otras cosas, le obliga a rechazar todo cuanto tenga que ver con los musulmanes. En lo físico, estará su amor, que enfrenta a Beatriz, una doncella cristiana, y a Aixa, una musulmana, de quien se enamora en sus pesquisas de espionaje contra los falsos conversos.

Instigado por la referencia que hace Alonso acerca de la influencia del romancero en la novela o, al menos en la visión que de España tenía Larreta, se verá cómo se funden los conceptos de amor (árabe y cristiano) en la literatura española del siglo XII, y cómo esto afecta la novela, que al parecer trabaja de manera muy similar. Para esto, es conveniente tener presentes ciertos hechos históricos.

II. Brevísimos recuento histórico (para los americanos).

Empezando el siglo VIII, los musulmanes invaden la península Ibérica. Esta invasión parece más una invitación, puesto que al no haber podido consolidar una unidad, los habitantes de la península eran más bien una presa fácil. Por otra parte, en su ascenso por el territorio hacia el norte, los árabes encontraron en los habitantes locales, una adhesión más que complaciente. Al cabo de poco tiempo, tenían control sobre casi la totalidad de la península. Quedaron, sin embargo, unas colonias cristianas que se escondían en las montañas del norte. Estos pueblos, más bien tribus, visigodas empezaron a aliarse para combatir a los invasores, algunos territorios fueron ganados a los musulmanes, y una identidad cultural se iba extendiendo entre de los cristianos. En

1479, los dos grandes reinos cristianos, el de Castilla y el de Aragón, se unieron, fruto de la boda que había unido a Isabel I y Fernando II diez años antes. El último reino moro, Granada, fue conquistado en 1492, terminando con esto lo que se llamó la Reconquista española. Inmediatamente después, resultado del tesoro de las Indias Occidentales, España se erigía como Imperio.

Casi ocho siglos de habitación morisca en España dejaron hondas huellas en la cultura española, la que más interesa a estas páginas es la huella literaria, pues es aproximadamente en el siglo XII cuando aparece el romancero, expresión original de la literatura española, cuando todavía en el suelo peninsular los musulmanes eran mayoritarios en muchas poblaciones en el tercio sur del territorio.

La poesía árabe nace como una expresión religiosa. Una expresión que busca conservar en sus estructuras las enseñanzas del *Qur'an* o *Corán*. Más adelante, conservando su valor religioso y, por tanto, de verdad, esa poesía será utilizada para consignar hechos. El carácter de estos poemas, no es meramente noticioso, es más bien cultural. El poeta es un hechicero con poderes mágicos, iluminado por la verdad, pues es un erudito del *Corán*, deberá resguardar, por medio de la poesía, el honor y deberá perpetuar las obras, dado que las culturas árabes, amenazadas por el desierto y su trashumancia, podían perder algo tan sagrado como su pasado. Posteriormente, nace el poema de amor, que se convierte en el más alto valor de la poesía musulmana, bajo el nombre de Ghazal, este poema de amor, se convertirá en una constante de la poesía árabe. Existió, de hecho, una tribu de poetas de amor en Medina, llamada Udhrayh, que traducido significa “Aquellos que mueren cuando aman”. Las características fundamentales de su poesía eran la fuerza y la pasión. Esa pasión era una pasión física, el amor terminado en el acto

de la cópula. En España, la poesía árabe se transforma un poco, cambian las estrofas, las rimas, y se vuelve más popular, y se desprende de su carácter sagrado. En todo caso, la divulgación del conocimiento establece como verdad averiguada, en la *Encyclopaedia Britannica*, por ejemplo, que: “*A strictly theological commentary can bring about a deeper understanding of some problem of aesthetics*”. La estética del mundo árabe está determinada por sus creencias religiosas, no a la manera de las construcciones medievales en relación con la Iglesia, sino en las perceptivas mismas de la composición artística.

III. Lo Sagrado

A lo largo de la baja Edad Media ya se ha consolidado el cantar épico popular (la épica caballeresca) como el género literario por excelencia en la Europa románica o romance. Esta épica se caracteriza fundamentalmente por reunir en un solo personaje los valores tradicionales, exaltándolos de tal manera que termina, el héroe, a través de una etopeya, por convertirse en el modelo ético que cada individuo de una determinada sociedad debería aspirar a alcanzar. Los valores que convierten a este personaje en héroe son la valentía, el honor, la nobleza, la lealtad y una profunda convicción en sus creencias religiosas. Sin embargo, existe un cierto valor, que interesa destacar: el amor. El amor constituye el elemento dinámico que encuentra su expresión final en la exposición y despliegue de los valores anteriormente mencionados. Es pues, el amor, lo que impulsa al héroe a demostrar cuán noble, cuán valiente, cuán leal o cuán fiel es. En el *Cantar del mío Cid*, por ejemplo, es muy evidente este motivo en el que se convierte el amor. Cuando el Cid es desterrado, porque el rey ha desconfiado de él, su sentido de amor patrio, su sentido de lealtad a la corona, quedan intactos y su destierro lo pasará luchando por su patria, aquella a la que ama.

Se entiende en estas páginas el amor como concepto universal, no es solo el amor por una mujer o el meramente humano que las personas corrientes sienten. Se habla del amor como deber del ideal cristiano del caballero. Todo cristiano ama, pero ama en los altos ideales valorativos de la bondad y la verdad. Aunque el amor por una mujer aparece, no es el amor real entre hombre y mujer, sino el que está vinculado al matrimonio del ideal cristiano. Es así, entonces, como vuelve a ser lo mismo el amor del hombre por su ideal. En el Cid, de nuevo, puede apreciarse un ejemplo de esto, en el episodio en donde venga a sus hijas, está vengando el honor mancillado. El honor del matrimonio-familia.



Figura 1

El mundo es rígido, tal vez como consecuencia de sus rigores climáticos. Las estructuras de los edificios replican las estructuras sociales, morales, o viceversa. El ángulo recto, las ventanas pequeñas, los vestidos complicados y difíciles de poner (y quitar), crean un alejamiento entre las personas, entre los sexos. “Entre santa y santo, pared de calicanto”, decía mi tía.

Las mujeres de los textos de caballerías son mujeres imaginadas, no son mujeres reales. Los caballeros se enamoran de una dama, que generalmente se esconde tras un velo, y en nombre de ella hacen increíbles hazañas. La pureza de la dama ha de ser defendida a costa, incluso, de la propia vida del caballero. La mujer adquiere características casi sagradas, porque se sitúa muy cerca del ideal de mujer que representa la Virgen María, en su abnegación y sobre todo en su virginidad. El amor que siente el caballero generalmente es inmaculado y casi nunca llega a relacionarse, físicamente, con esa mujer a la que ha idealizado; en realidad, muchas veces el caballero muere sin volver a ver a aquella mujer que vio por una única vez y de quien se enamoró. Otras veces solo pueden hablar en el lecho de muerte de alguno de los dos. En conclusión, es un amor idealizado y, bajo ninguna circunstancia, físico. Uno de los códigos del caballero será proteger a las mujeres y a los desprotegidos; la mujer adquiere aquí una condición como aquel *objeto* que debe protegerse. Es un *objeto* en el momento en que se convierte en ideal.⁴⁴

Dentro de esta visión de mujer inscribe, en un principio, Larreta, a su personaje Beatriz. Doncella cristiana, de nobleza indudable, con peso de apellidos ilustres. Es una mujer de quien Ramiro se enamora y con quien aspira a casarse. A riesgo de caer en la sobreinterpretación, es importante hacer hincapié en la elección del nombre de esta mujer que aparece inicialmente como el ideal inmaculado del héroe.

Beatriz es el nombre de la mujer que Dante persigue, aquella por quien está dispuesto a atravesar el infierno y el purgatorio. Beatriz es un personaje muy particular puesto que

⁴⁴ Sir Gwain es uno de los tres caballeros que accede a la visión del Santo Grial. No puede tomarlo, pues en una de sus aventuras accidentalmente decapita a una mujer cuando trata de defenderse de un ataque de ladrones. En una versión posterior, se le atribuye el acto a su falta de piedad, para así justificar su incapacidad de tomar el Grial.

con él, Dante toma una decisión muy arriesgada: le pone rostro a la Divinidad. Con el personaje de Beatriz, Dante logra unir el amor carnal con el amor sagrado, de alguna manera velada. En ella se funden lo humano y lo Divino. No es secreto la enorme influencia árabe en la *Comedia*, pero a pesar de ser un texto que marca, por así decirlo, el inicio del renacimiento literario italiano, es un texto eminentemente medieval, al menos lo es en sus dos primeras cánticas. Muy tomista, como se sabe, la estructura del poema es una réplica del mundo medieval en el que los valores paganos (pre-cristianos), de la mano de Virgilio, se enfrentan a los cristianos, la parte sensata de la mente de Dante (personaje). En esta concepción retórica de la Edad Media, el amor, el verdadero amor, el único amor, es el amor celestial. Por tanto el amor físico queda relegado al ámbito de la carne, de la corrupción. De alguna manera la única mujer por la que se puede sentir amor es la Virgen María. Y, por supuesto, pretender algún tipo de alivio físico con la madre del redentor, es una blasfemia incuestionable. Esta es una de las razones por las que la atracción sexual y el amor están tan radicalmente separados en la tradición retórica medieval. Es por eso por lo que el amor ideal termina transformando al *objeto* amado en una imagen sobrenatural, inalcanzable, sagrada, Divina: en una *Virgen María*.

Dante toma todas estas características celestiales de su amada y les devuelve su naturaleza humana. Recuérdese que en el paraíso Beatriz encomienda a Dante a María. De manera elegante el florentino separa a las dos mujeres de forma tal que queda su personaje a salvo al *amar* a Beatriz sin reparo. Esta mujer que comparte la visión beatífica es susceptible de ser amada humanamente.

En la primera parte de la novela, la elección del nombre no sería sorprendente, pues las dos mujeres comparten el hecho de ser la mujer ideal del protagonista. Sin embargo, en la novela de Larreta, este personaje, al contrario que el de Dante o que los de las novelas de caballerías, evoluciona (¿de-voluciona?). El narrador la trata con cierto desprecio, y finalmente la convierte en una mujer falsa y traidora. ¿Por qué se le dará este tratamiento a una mujer que encarna los valores tradicionales? Como ya se ha visto, Larreta tiene una profunda influencia de la visión romántica y de la leyenda negra acerca de España.

En la España cristiana, la inquisición, el terrible código de la honra, las violencias de sangre que desata la sensualidad socialmente reprimida; (Alonso 1984: 91)

Él ve bajo la apariencia de ese ideal –de esa retórica, se ha llamado aquí- algo más humano y, al desenmascararlo, lo evidencia como deleznable. Parece molestarse con esa doble moral que quiere sustentar históricamente, pero que comenta de manera modernista. Esta doble moral era solo verdadera en la leyenda negra y en los libros de caballerías; como se aprecia en el romancero, que es un tipo de literatura mucho más real, por ser más inmediata y ser más popular, el hombre español vive su sensualidad de manera abierta, incluso descarada.

Y aquí cobra aún más sentido el guiño a Dante, el hecho de elegir el nombre para su personaje. Los dos personajes irán al infierno, pero uno lo hará para atravesarlo, para ir a buscar a su amada al paraíso. Pero Don Ramiro no va a atravesar el infierno, él va a

buscar a su amada allí. Él no quiere a Beatriz, la del paraíso (el falso paraíso retórico) él quiera a Aixa, la del infierno (el falso infierno retórico).

IV. Lo Profano.

En oposición a lo anterior, se introduce en Europa, y principalmente en España, a través de la presencia árabe una nueva manera de ver el mundo.



Figura 2

En las construcciones árabes puede apreciarse una serie de metáforas sexuales: los canales rectos de agua que acceden libremente por arcos o desembocan en remansos circulares. Los ángulos fueron reemplazados por las curvas, lo sinuoso y lo alambicado reemplaza la horizontalidad y la verticalidad; los alfanjes a las espadas. La voluptuosidad se abre paso en los capiteles redondos sobre las estructuras planas. El cuerpo aparece desnudo en la cerámica. Así el mundo es filtrado ahora, por la mirada erótica, sensitiva y sensorial del mundo de la piel.

La poesía árabe trae consigo el poema de amor, de un amor real, carnal. La mujer que se ama es una mujer con la que un hombre puede relacionarse físicamente. Los caballeros árabes llegan en la noche a los brazos de su amada. Y en este ideal, que es corporal, no

existe virginidad, castidad o fidelidad. Es lícito cantar el amor a una mujer casada y, además, si las circunstancias son adecuadas, no es infrecuente el amor, en la noche, en ausencia del marido o cuando es ella quien se escapa para visitar al amado.

Característica fundamental de la poética árabe: la mujer actúa. La mujer puede desear, amar e incluso supera pruebas para conseguir a su amado. La mujer exige satisfacción, pues no solo se entrega completamente, sino que no lo hace de manera pasiva, en esta medida exige que su amante le corresponda. Los velos de la mujer musulmana están ahí para ser quitados, los laberintos para ser desentrañados. Toda la sensualidad árabe radica en las formas, las de los palacios, los vestidos, los cuerpos.



Figura 3

Dentro de esta visión, inscribe Larreta a su personaje Aixa. Una mora de la que no se sabe mucho, y por eso es mucho lo que invita a descubrir. Don Ramiro la descubre en sus correrías por los barrios de los falsos conversos. Se enamora de ella de manera inmediata. Con qué seducción son narrados los capítulos que hablan de ella; el narrador parece complacerse con cada baño, con cada afeitte, con cada caricia. Es una mujer verdadera, y no se habla de su virginidad, más bien se insinúa que es experta en las artes amatorias. Pero se muestra como un valor esta supuesta promiscuidad. Seducido por la visión sensual de lo oriental, Larreta escribe con solaz acerca de la magia de Aixa.

En la España-Oriente, la encarnación resplandeciente del prodigio poético, la laboriosidad, la originalidad en arte y vida. (Alonso 1984: 91)

No obstante no pertenecer a la religión cristiana, él se enfrenta con lo árabe con un criterio de tolerancia, pues Ramiro es *verdaderamente* amado por Aixa, ve sobre todas las cosas, honestidad, verdad. En efecto pareciera como sí, suprimiendo lo de la creencia cristiana, adjudicara al mundo árabe, los valores de la épica tradicional caballeresca. Aixa es leal, honrada, honorable y absolutamente convencida de su religión.

V. El romancero: (matrimonio entre lo sagrado y lo profano).



Figura 4

Fruto de la cúpula entre ‘el sagrado’ y ‘la profana’, emerge la otra voz del pueblo: la de la ‘carne’, en donde hombres comunes y corrientes aman a mujeres comunes y corrientes. Donde la caricia y la pasión entran a formar parte de la tradición estética de Occidente. Desde la forma, los romances presentan una unidad. Se asemejan a las novelas. Cada verso es como un capítulo. Cada capítulo está construido por octosílabos, en rima asonante en los versos pares. Lo novelesco consiste en el carácter noticioso de

las secuencias temáticas. Lo poético comienza, cuando cada verso, que es un capítulo, es la síntesis de una noticia sugerida en una imagen o en una metáfora. El lenguaje casi periodístico, el lenguaje metafísico, de la épica caballeresca comienza a opacarse en el romance cuando la metáfora, cuando la imagen que insinúa el sentido y el sentimiento de personajes, que aunque inmersos en el mundo caballeresco, sienten y viven diariamente el amor, la ausencia, la traición y la muerte.

Romance de Amor

En el tiempo que me vi
Más alegre y placentero,
Encontré con un palmero
Que me habló y dijo así:
-¿Dónde vas, el caballero?
¿Dónde vas, triste de ti?
Muerta es tu linda amiga,
Muerta es que yo la vi;
Las andas en que ella iba
De luto las vi cubrir,
Duques, condes la lloraban,
Todos por amor de ti;
Dueñas, amas y doncellas
Llorando dicen así:
“¡Oh, triste del caballero
que tal dama pierde aquí!”

(Gabriel 1961: 150)

La conjunción de esos sentimientos, como la pasión, el deseo y la muerte, que se encontraban yaciendo en los lechos cotidianos se levanta para convertirse en la lírica del siglo XII español:

Hícele la cama
A mi enamorado,
Hícele la cama
Sobre mi costado.
(Alín 1991: 294)

Cuando quien canta al amor, cuando quien canta al deseo se da cuenta de que es posible decir el sentir, exorciza de alguna manera la contradicción entre lo que se es y lo que dice la Iglesia Poderosa, o la convención moral, que se tiene que ser. ¿Cómo conciliar? ¿Cómo ser auténtico? Solo en la confrontación a través del lenguaje:

Yo bien puedo ser casada,
Mas de amores moriré.
(Alín 1991: 130)

Estos versos explican, de alguna manera la actitud de Beatriz al entregarse a quien creía que era Don Gonzalo. El amor de Beatriz podía ser indistintamente hacia Ramiro o hacia Gonzalo, puesto que así se casara con uno o con otro, si su amor estaba dedicado a aquel con quien no se casara, moriría de amor, metafóricamente hablando. La escena del encuentro clandestino, recuerda a aquella otra que se halla en *La Celestina*, cuando Melibea dice “*prefiero ser amiga que esposa*”. El matrimonio no está ligado al amor, no al menos por parte de la mujer, y desde el romancero esto se hace cada vez más

evidente. Es aquí donde empieza a perfilarse lo que definitivamente se desplegará con la muerte de las dos mujeres, Beatriz y Aixa. Es donde se nota, ya con claridad, la predilección del narrador por Aixa sobre Beatriz. Puesto que Beatriz en el momento de entregarse a Gonzalo, está siendo sincera, sincera con sus deseos, que para la mujer cristiana son inaceptables o, al menos, inaceptable es esa forma de expresarlos.

Así como Beatriz es como la novela de caballerías y Aixa es como la poesía árabe, Don Ramiro es como el romancero. Tanto en su composición literaria como en su actuar una vez engendrado. Es hijo de un moro y de una cristiana, eso no lo sabe él, pero lo sabe el lector. En su vida, Don Ramiro se enfrenta con esos dos mundos, mundos literarios, y al tratar de conciliarlos acaba con ellos

VI. Las muertes.

Presa de un valor religioso, Don Ramiro, buscando fama y gloria, se introduce en el mundo de los falsos conversos para evidenciar su traición a la iglesia y, por lo tanto, a la patria. En estas investigaciones, descubre a Aixa, una mujer que lo seduce y con quien tiene un romance que es exaltado a lo largo de toda la novela. Arrepentido porque cree que está traicionando a su Dios al acceder a esos placeres tan vivos, tan sensuales, decide poner fin a su amantazgo por medio de un gesto heroico al enfrentarse con varios moros conspiradores. Es salvado y atendido por la misma Aixa, a quien ha tratado de traicionar. Recibe una daga árabe de manos de un hombre (árabe), quien lo conmina a guardar el secreto que ha descubierto. Creyendo que su palabra es inoficiosa cuando es entregada a un infiel, revela lo que ha descubierto y los moros caen presos. Aixa será condenada a la hoguera y por eso Ramiro quien, de forma indirecta la mata.

Por otra parte, presa de unos celos asesinos, al intentar poseer, por medio de engaño a Beatriz, quien creía que se entregaba a Gonzalo, Ramiro la ahorca con las cuentas de su rosario. La repulsión que siente frente a esa mujer supuestamente infiel es tal, que se convierte en asesino y debe salir de la ciudad.

Es aquí donde se enfrentan la visión de Ramiro y la visión del narrador. La muerte de Beatriz se muestra como merecida; así como el perfumarse y acicalarse se le imputa como banal y superficial. Por otra parte, la muerte de Aixa es heroica, convencida, de la misma manera como el perfumarse y acicalarse se le otorga como un rito hermoso y sensual. Ni siquiera ante la hoguera, Aixa reniega de su religión. Ramiro mata a Beatriz porque no encaja en el ideal cristiano, porque no lo desea a él, incluso cuando habían pensado en el matrimonio. A su vez, Ramiro mata a Aixa por su convicción religiosa, lo hace porque está bien dentro de su visión del mundo. El narrador, sin embargo, sin decirlo, hace ver este acto como un acto de debilidad en Ramiro, no de entereza moral, sino de cobardía. Ramiro es humillado por el narrador por el hecho de ser cristiano convencido. Al contrario, el autor parece aplaudirlo cuando mata a Beatriz. Por último, la redención de don Ramiro, se dará a partir del amor, de un amor piadoso. Ese sí, un amor ideal, como en retroceso hacia el ideal de caballería. Ramiro se enamora de una mujer pura, virgen, y dedicada a su Dios. No puede entregarse a ella, pero su imagen hace que cambie su vida, al final de sus días, y muere don Ramiro, como un caballero medieval, enamorado, arrepentido y convertido.

Conclusiones Generales

f) “How rare a sense of literature is! You’d think that a knowledge of languages, archaeology, history, and so on, would help. But not a bit of it! Supposedly educated people are becoming more and more inept when dealing with art. Even what art *is* escapes them. They find the annotations more interesting than the text. They set more store by the crutches than the legs.”

Letter to George Sand, January 1st, 1869 (Barnes 1984: 174)

Hablar de una conclusión cuando queda todo el camino por delante es desalentador; terminar estas páginas, cuando parece que apenas han comenzado, no es fácil. Desde el principio ha estado claro que ésta es una labor incompleta y que queda mucho por leer, descifrar y escribir. No solo de la totalidad de los textos románticos, sino en los mismos textos que aquí se han tratado: los textos estudiados no se agotan en las interpretaciones propuestas. Sin embargo, se ha procurado agotar las posibilidades que la lectura aplicada ofrece; procurar conclusiones acerca de los capítulos particulares es, por lo tanto, reiterativo. Se podría seguir por la misma línea de interpretación en tantos otros textos de Coleridge, Wordsworth, Keats, etc., y lo recomiendo al lector, pero llega el momento de presentar el resultado de haber procedido de esa manera; enunciar alguna teoría general que pueda predicarse de la suma de conclusiones parciales que se han obtenido en el desarrollo de la tesis.

Permítaseme empezar, entonces, por lo más general para conducir estas conclusiones hasta la explicación de la necesidad del método de lectura escogido. Después, en sentido

contrario, ir desde lo particular que ofrece cada capítulo para poder predicar algo general acerca del Romanticismo y, por qué no, acerca de la literatura en general.

El caso que se ha tratado en la tesis es la exageración, hasta el absurdo, de la teoría idealista –el empirismo de las pasiones–, el lector, desarmado de razón y obligado, casi, a conducirse por medio de la emoción, es desterrado de su plácido mundo y confrontado al horror lógico al que conduce un mundo que fuera, efectivamente, como aquel que predica este idealismo de los sentidos. El elemento de reducción o de síntesis debe aportarlo el lector. Los relatos son terribles para la razón pero el narrador ofrece indicios que conjuran ese horror y salvan al lector del abismo lógico en el que están inmersos los personajes.

La crítica ha propuesto una relación del texto con el lector y propone que existen casi tantas interpretaciones como lectores. (Descartando, por supuesto, aquellas necesariamente equivocadas como las que sugiere Richard Rorty –citado por Eco–, cuando afirma que algunos lectores golpean el texto hasta darle la forma deseada (Eco 1992: 27). En todo caso, en este trabajo, se ha procurado seguir una serie de pistas ofrecidas por los mismos relatos. En muchos, incluso, están descritos los elementos de guía para deshacer el horror.

Si bien se ha insistido en leer de acuerdo con lo que el texto mismo ofrece y no contaminarlo de elementos exógenos provenientes de las experiencias o intenciones del autor, es claro que se ha trabajado con la conciencia de cierta intencionalidad, así fuera únicamente la de que se deriva de dejar los nombres, ubicaciones geográficas o estados de ánimo, al alcance del lector. Pero el hecho de mencionarlos, no ha interferido en las

consecuencias del análisis, siempre, en todo caso, se ha trabajado con los elementos que las narraciones han propuesto.

¿Entonces en dónde deja el lector la intencionalidad del autor, si como se viene proponiendo el autor ha desaparecido? Está claro que no siempre se encuentra en un relato lo que el autor quiso decir, a veces, incluso se encuentra más. Pero esa conciencia de que existen dos elementos, al menos vale para proveer al lector de una actitud investigativa al enfrentarse con las narraciones. Edna Aizenberg dice, comentando a Ana María Barrenechea, comentando a Borges, quien a su vez ha comentado a Dante, algo que concuerda con la idea que ha guiado casi la totalidad de la tesis:

Esta descripción de Dante, es también la de Borges, cuyo modelo narrativo propone, para Ana María Barrenechea, una «lectura de distintos niveles, desde los hechos concretos a las formas arquetípicas». Estos estratos, según Barrenechea, están en tensión entre ellos, y es la interacción mutua de los distintos significados la que confiere a la ficción [...] su riqueza y complejidad. La primera capa, la superficial, es la historia literal y concreta, dotada de todos los detalles circunstanciales que simulan la realidad. Pero ya en este nivel más abierto y accesible, afirma Barrenechea, hay indicaciones de los otros, señales intermitentes «que apuntan a una exigencia de desciframiento, hacia una meta cada vez más abstracta, y cada vez más lejana y elusiva». (Aizenberg 1986: 104).

Por otra parte, están los que defienden el texto por sí mismo sin contemplar al autor como factor procurador de pistas para el desciframiento. Entre ellos, Umberto Eco, Richard Rorty, E. D. Hirsch. En *Validity in Interpretation* de Hirsch, el lector se

encuentra con que el primer capítulo se titula “In defense of the Author” y puede ver que contiene los siguientes subtítulos: *A. Banishment of the Author. B. The Meaning of the Text changes- even for the Author. C. It Does Not Matter What an Author Means- Only What His Text Says. D. The Author Meaning is Inaccessible. E. The Author Often Does Not Know What He Means.* Al enfrentarse con estos subtítulos, el lector ve que la defensa del autor se convierte más bien en la defensa del texto. Entonces, ¿cómo debe aproximarse a una obra? Tal vez esa pregunta es lo que podría llegar a sacarse en claro de un trabajo como el que aquí se presenta. Ni siquiera una respuesta, es solo una pregunta la que ha ido saliendo a la luz a lo largo de sus páginas. Se ven confrontadas dos teorías literarias en apariencia irreconciliables.

A manera de conjetura, creo que hay, en el caso que aquí se presenta, dos maneras de abordar la lectura. La primera, haciendo caso de las sugerencias que apuntan a descifrar un doble entramado y al hacerlo, descubrir el oscuro propósito de su autor. La segunda, que es la que se ha tratado de llevar a cabo aquí, leer el texto y tratar de extraer de él las pistas que conducen a otros referentes, haya sido o no lo que el autor quería decir. Pero es necesario decir *se ha tratado*, puesto que es imposible no pensar, tras repeticiones metodológicas, que ciertas claves son intencionadas.

Es probable que Coleridge, Wordsworth, Keats, Shelley o Poe, no pensarán así. Es probable que no tuvieran esas intenciones de encubrir niveles de interpretación. Es posible que no hubieran pensado en Platón, Locke, Berkeley o Hume, o que sus relatos no pretendieran extremar sus teorías convirtiéndolas en relatos fantásticos. Pero eso, en realidad, no importa. Y no importa porque los textos están ahí con o sin autor que los defienda. Por otra parte existe la posibilidad de que su conocimiento de dichos filósofos,

y de tantos otros, haya sido tan profundo que las tímidas conjeturas de este ensayo sean apenas sombras de lo que haya querido decir o, por el contrario, encubrir. Pero eso tampoco importa, porque nunca se podrá saber con certeza.

En contra de las opiniones acerca de las huellas, que en los relatos de los románticos han dejado sus infiernos, es necesario proponer al escritor como un personaje. El escritor (narrador) es un personaje del escritor. El escriba es un personaje que sí es intencionado, que desmitifica la filosofía y urde laberintos creados con una hermenéutica laica.

Una cosa sí podría ser relevante para proseguir con estas conclusiones y es explicar cómo se ha leído el nombre de los autores en este escrito. Tal vez no importen Coleridge o Isaacs como autores, como personas o como conjuntos de atributos freudianos a los que puedan achacarse sus literaturas. Pero sí importan como narradores, o como conjunto de ellos. Cuando se ha dicho aquí que Byron dijo, que Wordsworth escribió, que Poe da una pista, muy seguramente quiere decir que el narrador dijo, escribió o da. Es un autor vivo, que quizá no tenga nada que ver con el autor. Ese narrador es el intencionado, es el que se inventa la entrevista con un muerto, o el que se encuentra con un espectro a media noche. Es el que recrea la filosofía idealista a través de sus relatos.

Ahora bien, la literatura, y en el caso particular de las obras analizadas, pretende unificar también realidades diferentes, las absorbe y las rescribe. Así como para los narradores no existe línea que divida dos tipos diferentes de realidad⁴⁵, la literatura trata

⁴⁵ Aquello que podría transcurrir con naturalidad en la cotidianidad de aquello otro que se le revela, a los lectores, como fantástico.

de borrar las líneas que dividen realidades diferentes. De esta manera puede aventurarse la hipótesis de que la literatura no es tan solo ficción, puesto que sus contenidos están basados en la realidad. Los libros no solo son, desde esta perspectiva, para desocupados o soñadores; los libros pueden llegar a serle útiles a personas interesadas por cualquier campo en particular. Por ejemplo, se puede ver en Dostoievsky una amplia gama de teorías acerca del derecho (*Crimen y castigo*, *Los Hermanos Karamasov*), se pueden ver teorías acerca de la arquitectura en Eco (*El Nombre de la Rosa*) o en Borges (“La muerte y la brújula”). Se evidencian estructuras musicales en Cortázar (“El Perseguidor”), teorías matemáticas en Poe (“El Cuervo”) o en Lewis (*Alice in Wonderland*). Como ya se ha mencionado está la filosofía, los textos sagrados, e incluso la literatura misma, (*Divina Comedia*), representada en los textos literarios. El empirismo ha sido fuente de varias creaciones literarias como en el caso ya mencionado de Swift, o el caso de la objeción a la causalidad que propone Coleridge en la “Balada del viejo marinero”. Cortázar y Coleridge plagian el sueño de Descartes que a su vez parece un plagio del de Chuang Tzú. En una lectura de *Cien años de soledad* se puede interpretar una reescritura de los problemas políticos de Colombia, en otra, la reinterpretación de los textos sagrados. Dante, en su epístola al Can Grande de la Scala de Verona, propone que las Escrituras pueden leerse de cuatro formas diferentes sugiriendo que en su texto debe procederse de la misma manera. Con Borges es necesario intentar varias lentes interpretativas para relacionar la gran variedad de contenidos que multiplican los alcances de sus narraciones. En el caso de Coleridge hay al menos dos formas de leer su arpa.

The most merciful thing in the world [...] is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live in a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The

sciences, each straining in its own direction, have hitherto harm us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality [...] that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age (Lovecraft 1981: 12).

En la cita anterior Lovecraft denuncia la disgregación del conocimiento por parte de las ciencias. Cada una busca sus verdades e impide que la mente relacione sus contenidos. La literatura, de alguna forma, es esa herramienta por medio de la cual todos esos conocimientos se reúnen. Y si se acepta la afirmación de Lovecraft y se cree que esa ignorancia es misericordiosa, entonces hay que dejar que se siga pensando que la literatura es lo no real, lo no verdadero. Pero son metodologías como la que presenta esta investigación, y lo digo sin pretensión, las que permiten relacionar las diferentes realidades abriendo perspectivas nuevas acerca de la realidad (cualquier realidad).

Para terminar por donde empecé, confieso que un trabajo como éste puede ser considerado un compendio de conocimiento inútil. Pero la emoción que representa el hecho de descubrir, de relacionar, de nutrir la biblioteca mental con cada referencia que es preciso buscar y rastrear, no puede considerarse como vana. El exceso de especialización del mundo moderno nos empuja a saber cada vez más sobre cada vez menos hasta que se sabe casi todo sobre casi nada. Como se ha dicho con frecuencia, yo opto por lo contrario, una especie de universalismo intelectual que permite relacionar contenidos de las más diversas naturalezas. Es necesario establecer la relación poética con la realidad como sugiere Auerbach en su *Mímesis*, esto conduciría

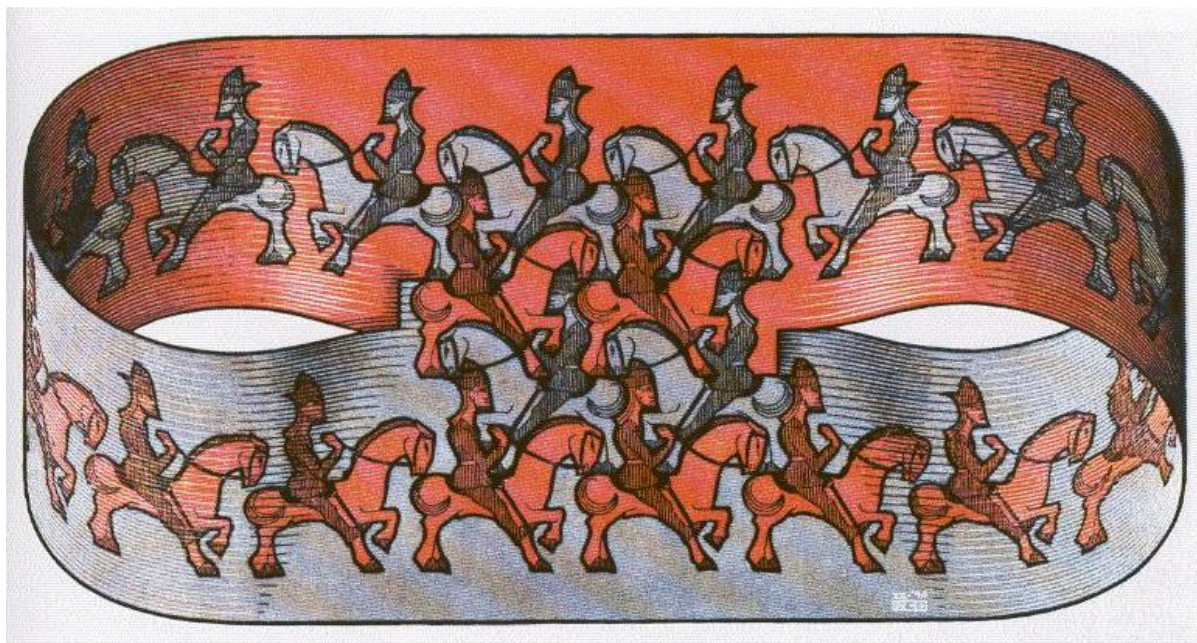
a un verdadero humanismo, una relación más vital con el mundo del conocimiento para no quedarse en disecciones agonizantes de una realidad fragmentada.

Parece que se ha heredado la forma mas no el fondo del Modernismo, en donde la fragmentación revelaba una compenetración más íntima con la realidad; nos hemos quedado con los trozos pero sin la herramienta de vínculo; una herramienta fundamental para entender los movimientos artísticos e intelectuales que nos ha tocado en suerte vivir.

Probablemente no se llegue nunca a una verdad absoluta, pero son los *amantes del velo*, los que son capaces de apreciar las relaciones, las intertextualidades que aparecen en el mundo. Siendo el mundo un Gran Texto que toca interpretar, es útil desarrollar un método para hacerlo. Queda aquí, entonces, una alternativa de método para hacerlo, una teoría literaria para leer el mundo y sus reescrituras.

-¿No lo comprendes? Nuestro oficio es la mentira, la ilusión. El arte es eso. Un pintor pinta un cuadro, la gente lo admira con emoción y a veces paga mucho dinero por él, pero en realidad ¿qué es ese cuadro? Un trozo de lienzo y un poco de color. Todo lo demás no existe. Non esiste! È soltanto un' illusione! Un actor hace que los espectadores se rían o lloren, ma tutto è finto! Los grandes escritores narran interminables historias que nunca acaecieron y nunca acaecerán. Es todo mentira, ecco! Y ¿por qué no? El mundo desea ser engañado, querido Matto. Hay buenos y malos embaucadores, y un buen artista —un vero artista- ha de ser un maestro de la mentira. Ha de convencer a la gente de que se

halla ante una verdadera maravilla. Así lo desean y nosotros, Matto, les damos lo que piden. Sabemos cómo hacerlo. Eso es todo. (Ende 1992: 199).



M. C. ESCHER. *Horsemen*

A manera de conclusión: una nueva introducción.

People can't build without tools and tools are passed down to us from others; when you take in the life you've build your son and watch the life your son will build for his own family, remember that.

Agent Rossi, *Criminal Minds*

En forma de bucle se representa la cosmovisión moderna de la vía láctea, la disposición de los espacios en la *Divina Comedia*, la vida en el ADN, puede demostrarse que también los símbolos románticos; esta forma puede rastrearse en los dibujos de Escher, el teorema de Gödel y las sonatas de Bach. El bucle es cíclico, es una imagen dinámica,

reiterativa y sinérgica. Esta figura es una herramienta que ofrece muchas posibilidades para estudiar la simbología, ya que los símbolos comportan la misma dinámica espiral; vuelven sobre una realidad y sobre sí mismos, modificándose en cada ciclo.

Aproximarse a los símbolos de manera lineal no ofrece mayores posibilidades para su lectura, en cambio, si se analizan desde una perspectiva espiral y cíclica, se puede abordar la simbología en sus múltiples dimensiones por medio de las circunvoluciones de este instrumento. El bucle puede entenderse como una de las eternas repeticiones a las que se refiere Borges en “El tiempo circular”:

Arribo al tercer modo de interpretar las eternas repeticiones: el menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable. Quiero decir la concepción de ciclos similares, no idénticos. Imposible formar un catálogo infinito de autoridades: pienso en los días y las noches de Brahma; en los periodos cuyo inmóvil reloj es una pirámide, muy lentamente desgastada por el ala de un pájaro, que cada mil y un años la roza; en los Hombres de Hesíodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro; en el mundo de Heráclito, que es ensangrentado por el fuego, en el mundo de Séneca y de Crisipo, en su aniquilación por el fuego, en su renovación por el agua; en la cuarta bucólica de Virgilio y en el espléndido eco de Shelley; en el Eclesiastés; en los teósofos; en la historia decimal que ideó Condorcet, en Francis Bacon y en Uspenski. (Borges 1996: 394).

El bucle genera un efecto por medio del que cual se modifica la imagen inmediatamente anterior y en su asenso describe la manera en que se convierte en un símbolo

independiente; esto en lo que se refiere al bucle de fondo⁴⁶ (ver figura 1). En cuanto al bucle de forma resulta conveniente recurrir a varias disciplinas para estructurarlo: piénsese en un resorte formado por el cable de cobre alrededor de un clavo que, sumado a la electricidad, crea un imán. Esta investigación se planteó conjugando distintos puntos de vista, distintas aproximaciones y con esto producir un “campo magnético”; en otras palabras, elaborando con distintas miradas una estructura sólida que, se espera haya generado, un centro de gravedad, que pretendía atraer los temas estudiados hacia la lente interpretativa propuesta.

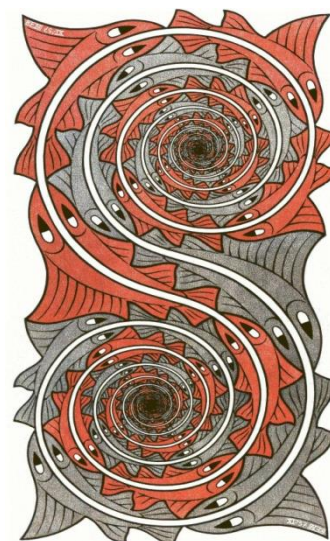


Figura 1
M.C. Escher. *Whirlpools*

En el caso particular de la investigación propuesta el tema es el Romanticismo. Se podría pensar que esta estructura de abordaje no se limite estrictamente a él, puesto que se espera legar una herramienta de lectura, un bucle, que sea útil a todos los referentes simbólicos y procure alguna luz acerca de sus orígenes, su desarrollo e incluso, conjeturar acerca de su desenvolvimiento futuro.

Es así como se estudiaron tanto aquellos símbolos que permanecen en los distintos romanticismos nacionales, como aquellos que se independizan de su referente y tienen sentido por sí solos. La investigación persiguió algunas imágenes simbólicas que

⁴⁶ La diferencia entre *forma* y *fondo* está inspirada en el concepto de Escher expresado, por ejemplo, en *Whirlpools* (Figura 1), en los ya comentados *Day and night* y *Sky and water I* o en *Mosaic I* y *Mosaic II* (anexos) y que Hofstadter explica en el siguiente texto: “cuando una figura o «espacio positivo» (sea una forma humana, letra o una naturaleza muerta) es trazada en el interior de un marco determinado, se produce la inevitable consecuencia de que también queda trazada su forma complementaria – llamado otras veces «fondo», «trasfondo» o «espacio negativo»”. (Hofstadter 1987: 66).

De manera similar a la estructura de la *Divina Comedia* descrita por Nicolás González Ruiz: “Una minuciosa simetría exterior [que] se corresponde con la ordenada arquitectura interna”. (Dante 1956: 25)

contienen significaciones que, no solo le deben a su referente sino, sobre todo, proporcionan por sí mismas formas de entender y representar el mundo.

Las posibilidades de desarrollo de la continuación de una tesis como esta son muy atractivas, puesto que sí existen en la cultura colombiana, por ejemplo, símbolos relacionados con el Romanticismo británico que se han independizado de su referente original y han adquirido sentido por sí mismos. Se puede hacer una ampliación de aquellos referentes que resulten generales a la cultura latinoamericana y, estudiados en sus particularidades, desde Colombia hasta Argentina. Se puede, por ejemplo, realizar un análisis multidisciplinario sobre la simbología del romanticismo en Latinoamérica, particularmente desde algún romanticismo nacional. Puede buscarse crear un acervo material representativo –registros– en la cultura colombiana, por ejemplo, que haga referencia al romanticismo o realizarse una taxonomía u ordenación del impacto del romanticismo en la cultura específica estudiada. Estos, por supuesto, son objetivos posibles aunque muy generales, dignos de varios trabajos o al menos del trabajo de varios investigadores. De forma más particular puede proponerse la elaboración de una gradación en el proceso de independencia de los símbolos en relación con su referente y con eso hacer evidente la evolución espiral que presentan estos registros en la cultura hispanoamericana, a pesar de su disímil procedencia, a la vez que explorar una alternativa multidisciplinaria para el estudio del símbolo. Incluso, como una posibilidad más avanzada y multidisciplinaria, podría pensarse en desarrollar el prototipo de una herramienta informática que apoye la detección de patrones automáticos y de análisis simbólico.

Antecedentes remotos.

En el año 2005 el Instituto Caro y Cuervo realizó una exposición titulada “Don Quijote o la invención de la literatura”, en la que se hallaba una colección iconográfica alrededor de la sedimentación del Quijote como *símbolo* en América Latina.

La exposición integró elementos que van desde ediciones raras y cuidadosamente leídas hasta carteles publicitarios; en el primer caso se hallaron los ejemplares estudiados por Marco Fidel Suárez con eruditas notas al margen; en el segundo se encontraban anuncios de cigarrillos y cerveza (por mencionar dos casos) en los que se usó la figura del Hidalgo para promocionar “elegancia” o “invulnerabilidad” en el consumidor del producto. También en la sátira política se apelaba a la imagen de don Quijote y Sancho para representar situaciones de la vida pública de la nación. Asimismo se hallaba en la exposición un acopio bibliográfico dedicado a reinversiones latinoamericanas del personaje del Quijote como “Los tres mundos del Quijote”, “Para una Biografía de Dulcinea del Toboso” o “Cervantes en Colombia” de Caballero Calderón de 1948.

Podía encontrarse, entonces, una suerte de contrastes entre diversas concepciones basadas en la figura del hidalgo manchego: se hallan estudios especializados sobre el texto de la novela conviviendo, en la misma exposición, con muestras de las nociones más populares del Quijote que no exigen la lectura previa de la novela.

Esta toma de posesión del Quijote en América conforma una simbología que implica un sentido en sí mismo, independiente de la novela en la que el personaje cobró vida. Es mi impresión que la exposición posibilita una lectura en perspectiva helicoidal.

La perspectiva helicoidal, o de bucle, es una forma de representar de manera finita un proceso interminable. La figura del bucle es una herramienta que ofrece muchas posibilidades para estudiar los símbolos, puesto que éstos comportan la misma dinámica espiral: como ya se dijo antes, vuelven sobre una realidad y sobre sí mismos, modificándose en cada ciclo.

Inspirado en esa exposición, pero esta vez con la intención de que la materia prima fuera la obra de Dante y con motivo de los 700 años de la concepción de su *Comedia*, ayudado por un grupo de jóvenes investigadores, presenté un anteproyecto a la dirección del Instituto Caro y Cuervo, pero debido a cambios estructurales en la plantilla del Instituto, cambio de director y fuga de todos los miembros del equipo, nunca se desarrolló tal proyecto. Algunas de las palabras que componen estas conclusiones provienen de dicha intención. Pero si el procedimiento puede mostrarse válido para cualquier tema, que ha sido siempre la verdadera convicción, lo que antes pretendía funcionar para un conjunto de símbolos, ahora ha funcionado para el Romanticismo. Es el mismo bucle tomado en una circunvalación posterior y ramificada, puesto que no es secreto que existen símbolos románticos que son evoluciones de símbolos que ya se distinguían en Dante. Esto es, la materia de la que se nutre el sistema de análisis no debe condicionar su resultado; si es una manera válida de interpretación, habrá de valer tanto para el Quijote, como para Dante, como para el Romanticismo.

Antecedentes próximos.

Douglas Hofstadter en su obra *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle* usa el modelo helicoidal para ocuparse de los isomorfismos reiterados de las fugas de Bach, de las escaleras infinitas de Escher y el teorema de la incompletitud de Gödel.

De acuerdo con Hofstadter, los bucles que crea Bach en sus piezas musicales tienen la particularidad de ser interminables, es decir, un movimiento musical puede prolongarse una y otra vez en sucesivas improvisaciones, en cualquier parte de la obra y cuantas veces se quiera, pero nunca se llegará al comienzo del bucle: a su movimiento originario. El autor observa que los isomorfismos reiterados de las fugas describen una dinámica en la cual, una vez creado un movimiento musical canónico, éste se repite en tiempos diferentes por encima de cuatro tonos, conformando de esta manera el primer ejemplo de los denominados bucles extraños. Por otra parte, si se revisa por separado cada movimiento, se puede ver que todos son iguales puesto que siguen el mismo canon establecido al comienzo, sin embargo, dadas las características que adopta cada movimiento en virtud de su lugar en la obra, nunca llegan a ser idénticos.

En el caso de los dibujos de Escher, el autor expone que el dibujante se fundamenta en los principios matemáticos de simetría, o de esquema, con los cuales crea la ilusión de un canon eternamente remontante a partir de un punto inicial. Siguiendo esta estructura, el dibujo Subiendo y bajando (ver figura 2) adopta una continuidad eterna, volviendo siempre al mismo punto de partida y sin posibilidad de escapar de este ascenso (o descenso) de escalones.

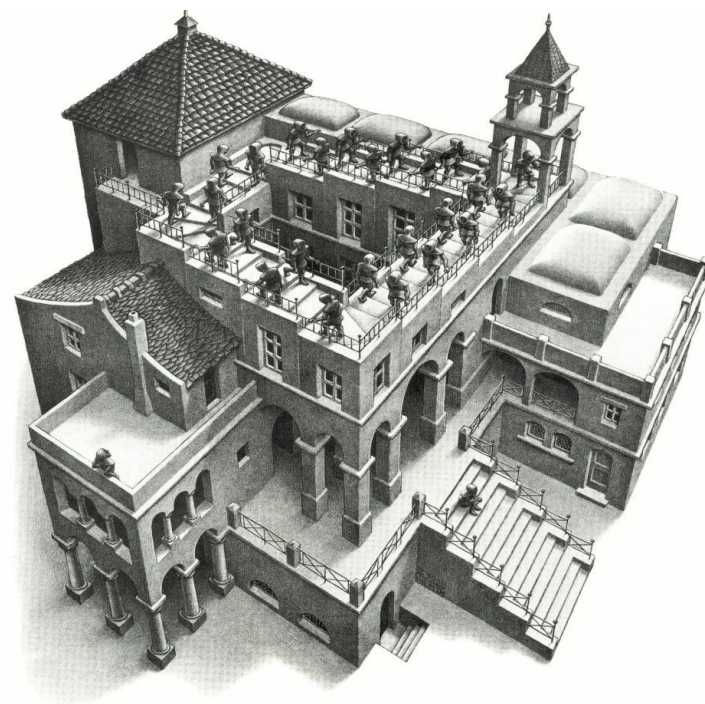


Figura 2
M.C. Escher. *Ascending and descending*

Por su parte Gödel en el teorema de la Incompletitud⁴⁷ propone de manera matemática que en un sistema consistente se pueden enunciar postulados que, siendo correctos para el sistema, no pueden ser probados. Esto significa que dentro del mismo sistema no se puede determinar si algunas afirmaciones son verdaderas o falsas. Una manera de visualizar este teorema es con la famosa paradoja de Epiménides mentiroso, que en versión contemporánea se enuncia así: “Esta afirmación es falsa”. Si bien la frase anterior es correcta gramaticalmente hablando, basta analizarla para entender que es imposible decidir sobre el valor de verdad de dicha afirmación⁴⁸. Gödel muestra, así, un agujero en un sistema aparentemente completo, abriendo una compuerta por la cual se puede generar otro nivel de análisis que decida sobre el valor de verdad del sistema. Este nivel, a su vez, requiere otro superior para tomar la misma decisión y así ad

⁴⁷ Cfr. Kurt Gödel. “Über formal Unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und Verwandter Systeme I.” *Monatshfte für Mathematik und Physik*, 38 (1931) 172-198.

⁴⁸ Si la afirmación fuese verdadera sería porque la falsedad existe, pero una vez situados en el valor de verdad ‘falso’, tal afirmación no puede ser verdadera, con lo cual se constituye en una paradoja y el valor de verdad oscila entre verdadero y falso. Esto se conoce como *afirmaciones indecidibles*.

infinitum. La paradoja en torno al valor de verdad de la sentencia expone la necesidad, mediante una tensión circular autorreferencial, de crear otra arandela del bucle.

En la propuesta de Hofstadter se articulan tres voces multidisciplinares, razón por la cual el trabajo del escritor sirve de referente para la investigación que aquí se plantea. El aporte radica en que, independientemente del contenido, nos proporciona la herramienta investigativa del bucle –lo que el autor llama isomorfismos reiterados– para abordar realidades cuyo estudio requiere un acercamiento no lineal. Además de mostrar una forma de ‘orquestrar’ puntos de vista diferentes para una misma cuestión, también nos aporta el método o la estructura helicoidal.

Por otra parte puede encontrarse en la obra de Peter Sloterdijk (2003) un antecedente importante. El autor propone pensar al ser humano desde la experiencia espacial. Toda experiencia vital es una experiencia de sentido (ver figura 3)⁴⁹, en donde cada ser humano es tanto medio como ser permeable. Por ejemplo, el cambio de la concepción geocéntrica a la heliocéntrica disuelve una atmósfera vital y genera una nueva, lo cual implica un conflicto inherente al paso de un ámbito a otro; por tanto el ser humano ha de reponerse y reconfigurar su esfera vital.

Para comprender este fenómeno, el autor propone una filosofía que entienda de espacios, que sea capaz de ver en conjunto y que permita percibir en un mismo momento lo próximo y lo lejano, lo grande y lo pequeño; explorando lo íntimo, lo global y la conexión entre ambos.

⁴⁹ Esta pintura es muy dicente en el sentido que aquí se expone: en virtud del título, *El viajero*, la pintura queda convertida en un sujeto similar al que expone Sloterdijk quien, por su parte, entiende las esferas como *porosas*, sujetas a cambios continuos.



Figura 3
Rene Magritte. *El viajero*

Se ha considerado que esta manera de pensar el mundo puede aplicarse a la investigación en el siguiente sentido: observar la volubilidad del símbolo romántico como un ámbito vital dinámico; unidad de esferas que se rompen y reelaboran para configurar los niveles helicoidales del bucle. Es importante, entonces, repasar los aspectos íntimos de la formación de esferas dentro y entre los seres humanos, así como rastrear la historia de las esferas sociales, que son más colectivas. En la esfera colectiva puede verse *“cómo el gran formato social ha de aprovechar el fundus de modos de experiencia en pequeñas esferas, primero, y cómo, luego, ha de destruirlo”* (Sloterdijk 2003: 17). Es esto lo que debe encontrarse con los cambios que sufre el símbolo dentro de este bucle experimental.

El planteamiento de Sloterdijk, además, proporciona un referente teórico para pensar cómo se constituyen los símbolos y cómo se crea con ellos un espacio de significación (cuyos linderos tienen forma esférica). Dicho espacio va haciéndose más extenso en la medida en que cobija a más individuos y se hace más colectivo. La propuesta de Sloterdijk tiene aportes interesantes desde su origen: el sentido en la esfera individual. Sin embargo, para el objetivo propuesto resulta tener mayor pertinencia el análisis de

las esferas más colectivas; expone, además, cómo un elemento cultural –en este caso el símbolo– se convierte en ‘dador de sentido’⁵⁰ más allá de la ‘deuda’ de significación que tiene con su referente originario.

La idea se ilustra con más claridad analizando detalladamente lo que se entiende por símbolo o, mejor, por imagen simbólica, en el contexto de la investigación. Para ello el estudio de las imágenes simbólicas en la literatura medieval resulta muy ilustrativo, dado que en ellas es explícita la capacidad de contención de sentido. (Cabarcas 1997: 1092)⁵¹. Llamen la atención varios aspectos descritos en el artículo sobre los emblemas en los libros medievales, con los que se esclarece el concepto que se maneja en esta investigación sobre símbolo o imagen simbólica.

En primer lugar –trayendo a colación el estudio de Fernando Rodríguez de la Flor–, la literatura emblemática “*se plantea asociar las palabras y las imágenes en un mismo espacio, para componer una página en la cual se ampliaran las posibilidades de la expresión*” (Rodríguez de la Flor 1995: 220), se tiene como uno de los objetivos hallar iconografía que exponga una intención –consciente o inconsciente– de conjugar tiempo y espacio, relación expuesta muy claramente en la literatura emblemática.

Otra característica de la imagen simbólica en la literatura emblemática es que

Concebían la literatura como un universo auténtico que creaba un cosmos capaz de contener todo lo existente, de acuerdo con principios de la naturaleza, para

⁵⁰ Expresión que se usa en sentido fenomenológico.

⁵¹ Este estudio sirve de referente en lo que concierne al *concepto* que lo soporta, independiente del contenido sobre la literatura medieval.

convertirse en modelo para la vida [...] corresponden esencialmente a la idea de vademécum para andar por el mundo” (Cabarcas 1997: 1093).

Este aspecto es de particular relevancia para esclarecer qué se entiende por imagen simbólica en el contexto de la investigación. La explicación de lo que contienen las imágenes simbólicas es del todo pertinente: se trata de encontrar y analizar cómo ellas crean espacios de sentido con doble condición, a saber, contienen la significación que deben a su referente, por una parte y, por otra, son fuente de significación en nuevos contextos.

Esta característica se fundamenta en una intención por encontrar “medios para figurar conceptos”, de modo que los símbolos adquieren una realidad tan autónoma como si se tratara de ‘onticidades’ independientes. En efecto, el autor afirma que la forma de entender los símbolos de esta manera tiene su raigambre en los siglos II, III y IV d. C, tiempo en el cual los

Humanistas identifican ‘copias de las ideas divinas de las cosas’, y se fascinan con el concepto de poder encontrar en ellas las claves de la sabiduría antigua que, al estar fundamentada en la ‘ciencia’ de los dioses, contenían todos los secretos” (Cabarcas 1997: 1094).

Esto supone un ‘espacio de ser’ en los símbolos con contenidos que tienen efectos sobre las formas que los hombres tienen de entender el mundo.

Adicionalmente la imagen simbólica, así entendida, se convierte en una especie de tamiz por el que pasa la experiencia del mundo, puesto que,

En el contexto de esta simbología todo lo creado [en el caso de la emblemática] es como un sistema de indicios y señales que nos ha de llevar a pensar en algo superior, en la perfección” (Cabarcas 1997: 1094).

Es decir, se configura como presupuesto para comprender el mundo. Esta afirmación tiene todo su sentido en el contexto de la interpretación que los medievales hacían de la naturaleza. Hallaron en ella simbologías para entender el camino a la perfección. Lo que interesa del planteamiento es esa manera de utilizar los símbolos para entender el mundo.

En el mismo sentido explica C. S. Lewis dicha característica, relacionada con la concepción de la naturaleza o de la realidad:

El modelo del universo de nuestros antepasados tenía un significado establecido. Y en dos sentidos: como «forma significante» (pues es un plan admirable) y como manifestación de la sabiduría y bondad que lo crearon: así ‘leían’ la realidad. (Lewis 1997: 157)

En ese mismo contexto conceptual entiendo la imagen simbólica⁵², en particular, la de lo romántico en Latinoamérica: como una entidad que se ha constituido en una «forma significativa».

La forma significativa es una manera de acercarse a la realidad poéticamente, apartándose del mecanicismo que surge en la linealidad significado-referente. Dos son las razones por las que la simbología, así entendida, debe estudiarse de otra manera:

Primero, porque el simbolismo no es del orden de lo racional y porque, al presentarse de manera conceptual, inevitablemente se le falsea. En segundo lugar, porque no se trata de una doctrina o de un método, sino de un arte de vivir, de una manera de ver. (Champeaux y Stercky 1985: 11)

Por ello se entiende la iniciativa de estudiar la simbología a partir de una propuesta no lineal, como la que ya se enunció.

Ahora bien, el propósito que se tiene en la investigación no es inexplorado. El estudio de las reescrituras de las literaturas latinoamericanas es un tema del que se han ocupado varios autores, yo mismo me cuento entre ellos.

La idea que guía esas investigaciones anteriores es la convicción de que los textos trabajados son reescrituras de una u otra naturaleza. El intento consiste en mostrar que el arte es una reinterpretación del mundo, y en algunas oportunidades, una reinterpretación de esas reinterpretaciones

⁵² Independiente del contexto temporal en el que fue producida, es decir, el de los ‘antepasados’; entre otras cosas porque, luego de la Modernidad, la realidad es esquivada y objeto de ‘investigación’ antes que de ‘interpretación por símbolos’.

Esas apropiaciones inconscientes pero efectivas y evidentes son las que se propone indagar no solo en el ámbito literario sino en las demás manifestaciones de la cultura latinoamericana, precisamente persiguiendo esta idea de asentamiento del Romanticismo en el continente.

Es ampliamente reconocida la importancia del Romanticismo en la cultura universal gracias a la influencia que su obra ha causado en muchos de sus ámbitos. En Colombia, por ejemplo, esta influencia también es conocida; sin embargo, el tema todavía ofrece múltiples posibilidades investigativas, entre otras, la resonancia en la cultura nacional como imagen referente de formas de entender el pasado, el presente; el mundo.

Teniendo en cuenta que hoy en día los pueblos no moran donde reposan los pueblos (siendo los primeros la suma de sus individuos y los segundos las zonas baldías), es necesario identificar, no de manera topográfica, la transformación de los símbolos en un ambiente de violencia y desplazamiento forzado. Todo colectivo humano que ha sufrido cambios espaciales y culturales impuestos, violentos o intempestivos, tarde o temprano reclamará sus referentes culturales, aquellos que puedan conferirle una identidad. En el escenario desplazado serán referentes simbólicos no convencionales, en muchos casos, apartados de la escritura, por lo que se propone ésta como una de las nuevas herramientas necesarias para investigar este tipo de referentes en la academia del siglo XXI.

La incidencia del Romanticismo en la cultura puede definirse como compleja si se tienen en cuenta su fecundidad, sus múltiples recepciones y sus asimilaciones. Esto es propio de todo fenómeno cultural y la simbología del Romanticismo no solo, no es

excepción, sino que es uno de los fenómenos que más incidencia ha tenido sobre el curso de la historia misma de algunos países latinoamericanos. Colombia, por ejemplo, fue una nación romántica durante todo el siglo XIX, un siglo que se alargó hasta bien entrado el siglo XX. Precisamente, debido a la heterogeneidad del objeto de investigación, se necesita una forma de estudio no lineal y multidisciplinaria, como la que aquí se propone, para que enriquezca las explicaciones que ya se conocen o aquellas que se abordan con metodologías clásicas, armonizándonos así con la dinámica que dicha simbología entraña.

El perfil de esta posible investigación conlleva la posibilidad de empalmarse con los demás proyectos de investigación literaria que se estuvieran llevando a cabo en la universidad, por ejemplo, a través de la metodología aquí planteada que, gracias a su naturaleza, es acoplable a cualquier objeto de estudio.

Con el uso de una herramienta informática que de manera modular y flexible, pueda ser extendida posteriormente y reutilizada para cualquier análisis de datos (sin atender a su naturaleza) recolectados por la universidad. Así se obtiene una herramienta que permite una visión multidimensional de la información almacenada, que ayuda a poner en evidencia, de manera automática, el comportamiento de una simbología; con ella es posible, además, establecer correlatos con otros corpus de símbolos y/o vectores de información (demográfica, geográfica, económica, tecnológica, etc.).

La conformación de un acervo de material representativo del Romanticismo británico en la cultura hispanoamericana es un elemento que, una vez analizado para los propósitos de la investigación, puede ser aprovechado por otros investigadores y estudiosos.

Poner en evidencia la evolución espiral que presentan los símbolos abre una alternativa útil para el estudio de temas que requieren nuevas formas de análisis, lo cual representa un aporte concreto a la discusión sobre la simbología en Latinoamérica.

Como primera medida se haría una lectura multidisciplinaria del Romanticismo, con el propósito de adquirir una perspectiva de aproximación al asentamiento de sus símbolos, en sus múltiples usos, manifestaciones o expresiones en Latinoamérica.

A continuación, se realizará una recolección de referencias que hagan alusión al Romanticismo Británico: iconografía, expresiones musicales, extractos de prensa y demás aspectos de la cultura latinoamericana que se encuentren a medida que avance la búsqueda.

Con la búsqueda se establecerá un corpus, sobre el cual se hará un análisis de las relaciones implícitas entre los elementos que lo conforman, de tal suerte que se pongan en evidencia los posibles vínculos entre los datos recolectados.

A partir de las relaciones implícitas encontradas, se procederá a conjeturar acerca de los posibles vínculos entre estas relaciones y el Romanticismo británico. Luego se describirá la dinámica de la transformación y transferencia de sentidos entre dichas relaciones. Simultáneamente, se buscará poner en evidencia la evolución espiral que presentan estos registros en la cultura latinoamericana, a pesar de su disímil procedencia.

Una vez establecidos los nexos, puede describirse el fenómeno de la dislocación en las reinterpretaciones del Romanticismo que han surgido en la cultura latinoamericana actual. De esta forma el movimiento resurge, ya no como referencia directa de los textos originales sino en virtud de su nueva simbología independiente de su referente inicial.

En el momento en que el Romanticismo resurja, puede hacerse objeto de nuevas interpretaciones analizándolo con los mismos cuatro pasos descritos anteriormente. Esto se da gracias a la dinamismo propio de los símbolos, lo cual se pone en evidencia bajo el método que se ha propuesto que se retroalimenta, se reinicia o regenera de manera sinérgica y al que se ha llamado helicoidal o de bucle. Esta metodología realizaría cuantos niveles de análisis espirales se quieran generar.



Anexo 1
M. C. Escher, *Mosaic I*



Anexo 2
M. C. Escher, *Mosaic II*

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Abrams, M. H. (1971) *The Mirror and the Lamp*. Oxford. Oxford University Press.

(1973) *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York, W.W. Norton & Company.

(1975) *El espejo y la lámpara*. Barcelona, Barral Editores.

(1992) *El Romanticismo: tradición y revolución*. Madrid, Visor.

(ed.) (1975) *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*. New York, Oxford University Press.

Achaval, Horacio. (1974) Ambrose Gwinet Bierce en *El club de los parricidas y otros cuentos fantásticos*. Buenos Aires, La mandrágora.

Acosta de Samper, Soledad. (2004) *El corazón de la mujer en Novelas y cuadros de la vida suramericana*. Bogotá, Ediciones Uniandes/Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Agustín, San. (1971) *El maestro en Obras de San Agustín III*. Madrid, Editorial Católica.

Aizenberg, Edna. (1986) *El tejedor del Aleph*. Madrid, Altalena Editores.

Alborg, J. L. (1972) *Historia de la Literatura Española. Tomo 2*. Madrid, Editorial Gredos.

Alighieri, Dante. (1956) *Divina Comedia en Obras Completas*. Madrid, Editorial Católica.

Alín, José María. (ed.) (1991) *Cancionero Tradicional*. Madrid, Editorial Castalia.

Alonso, Amado. (1984) *Ensayo sobre la novela histórica*. Madrid, Editorial Gredos.

(1984) *El modernismo en La Gloria de don Ramiro*. Madrid, Editorial Gredos.

Anselmo, San. (2002) *Proslogion*. Barañáin, Ediciones Universidad de Navarra.

- Ashton Smith, Clark. (2002) "The Nameless Offspring" en *The Emperor of Dreams*.
Londres, Collanz Publishers.
- Ashton, Rosemary. (1997) *The Life of Samuel Taylor Coleridge: A Critical Biography*.
Oxford. Wiley-Blackwell.
- Auerbach, Erich. (1996) *Mimesis*. Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- Auerbach, Johnathan, (1989) Disfiguring the Perfect Plot: Doubling and Self-Betrayal
in Poe en *The Romance of Failure*. New York, Oxford University Press.
- Bachelard, Gastón. (1994) *La poética del espacio*. Méjico, Fondo de Cultura
Económica.
- Bacon, Francis. (1974) *Ensayos*. Buenos Aires, Ediciones Aguilar.
- Bajtín, Mijaíl. (1993) *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Bogotá, Fondo de
cultura Económica.
- Barnes, Julian. (1984) *Flaubert's Parrot*. New York, 1st. Vintage International Edition.
- Barreda, Pedro y Béjar, Eduardo. (1999) Rafael Pombo en *Poética de la nación. Poesía
romántica en hispanoamérica (crítica y antología)*. Boulder, Society of Spanish
and Spanish-American Studies.
- (1999) Romanticismo y poesía romántica en Hispanoamérica: una propuesta
crítica en *Poética de la nación. Poesía romántica en hispanoamérica (crítica y
antología)*. Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Barth, J. Robert. (2003) *Romanticism and Transcendence: Wordsworth, Coleridge, and
the Religious*. Columbia, University of Missouri Press.
- Baudelaire, Charles. (1998) *Edgar Allan Poe*. Madrid, Visor.
- Baudrillard, Jean. (1993) *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Editorial Kairos.
- Beatty, Arthur. (1922) *William Wordsworth, His Doctrine and Art in their Historical
Relations*. Madison, University of Wisconsin Press.

- Beauchamp, Gorman. (1998) Changing Times in Utopia en *Philosophy and Literature*, vol. 22, Number 1, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Berkeley, George. (1974) *Principios del conocimiento Humano*. Buenos Aires, Aguilar.
- Bertini, G. M. (1957) *Dante en la América Latina*. Bogotá. Stvdivm. 5ª edición.
- Bierce, Ambrose (1974) “El hombre y la víbora” en *El club de los parricidas y otros cuentos fantásticos*. Buenos Aires, La mandrágora.
- (1974) “El hipnotizador” en *El club de los parricidas y otros cuentos fantásticos*. Buenos Aires, La mandrágora.
- (1974) “La muerte de Halpin Frayser” en *El club de los parricidas y otros cuentos fantásticos*. Buenos Aires, La mandrágora.
- (1974) “Una dura pelea” en *El club de los parricidas y otros cuentos fantásticos*. Buenos Aires, La mandrágora.
- (1998) *El Diccionario del Diablo*, (Trad. Eduardo Stilman). Madrid, Valdemar.
- Blake, William. (1980) “Marriage of Heaven and Hell” en *Poesía Completa*. Barcelona, Ediciones 29.
- (1980) “The Book of Thel” en *Poesía Completa*. Barcelona, Ediciones 29.
- Bolaños, Álvaro Félix. (1994) *Barbarie y canibalismo en la retórica colonial*. Bogotá, CEREC.
- Borges, Jorge Luis (1987) “El Aleph” en *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- (1987) “La Casa de Asterión” en *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- (1996) “El inmortal” en *El Aleph, Obras Completas I*. Barcelona, Emecé Editores.
- (1996) “El tiempo circular” en *Historia de la eternidad, Obras completas I*. Barcelona, Emecé Editores.

- (1996) “La flor de Coleridge” en *Otras Inquisiciones, Obras Completas II*. Barcelona, Emecé Editores.
- (1996) “La noche de los dones” en *El libro de arena, Obras Completas III*. Barcelona, Emecé Editores.
- Boulger, James D. (1969) “The Rime of the Ancient Mariner” – Introduction en *Twentieth Century Interpretations of The Rime of the Ancient Mariner*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- Bradbury, Ray. (1979) *Crónicas Marcianas*. Barcelona, Minotauro.
- Brown Marshall. (1978) The Pre-Romantic Discovery of Consciousness en *Studies in Romanticism*. Boston, Boston University Press.
- Byron, George. (1976) *So late into the Night, Byron’s letters and journals Volume 5 (1816-1817)*. London, John Murray Ltd.
- Cabarcas, Hernando. (1994) *Bestiario del Nuevo Reino de Granada. La imaginación animalística medieval y la descripción literaria de la naturaleza americana*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo-Colcultura.
- (1997) Literatura e imagen: los libros de emblemas en la Biblioteca Nacional de Colombia en *Senderos Volumen VIII*. (nos. 31 y 32) Bogotá, Biblioteca Nacional.
- Calvino, Italo. (1982) *Por qué leer los clásicos*. Barcelona. Tusquets Editores.
- Carpentier, Alejo. (1992) *El siglo de las luces*. Barcelona, Seix Barral.
- (1995) *El reino de este mundo*. Barcelona, Seix Barral.
- Carroll, Lewis. (1992) *Alice in Wonderland & Through the Looking Glass*. New York, Grosset and Dunlap Inc.
- Castellanos, Juan de. (1997) *Elegías de Varones Ilustres de Indias*. Bucaramanga. Gerardo Rivas Moreno.

- Champeaux, Gérard y Stercky, Sebastien. (1985) *Introducción a los símbolos*. Madrid, Ediciones Encuentro.
- Chiampi, Irlemar. (1983) *El Realismo Maravilloso*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Cohen, Esther. (1999) Prólogo en *Cábala y deconstrucción*. Barcelona, Azul Editorial.
- Coleridge, Samuel Taylor. (1969) View Points en *Twentieth Century Interpretations of The Rime of the Ancient Mariner*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- (1982) “The Rime of the Ancient Mariner” / “Balada del viejo marinero” en S. T. Coleridge, *Balada del viejo marinero y otros poemas*. Madrid, Visor Libros.
- (1982) “The Aeolian Harp” en S. T. Coleridge, *Balada del viejo marinero y otros poemas*. Madrid, Visor Libros.
- (2001) “The Rime of the Ancyent Marinere” / “La rima del anciano marinero” en *Baladas Líricas*. Madrid, Editorial Cátedra.
- Cortázar, Julio (1994) “La noche boca arriba” en *Cuentos Completos/I*. Méjico, Editorial Santillana.
- (1994) “No se culpe a nadie” en *Cuentos Completos/I*. Méjico, Editorial Santillana.
- Cox, James M. (1989) Edgar Poe: Style as Pose en *The Naiad Voice: Essays on Poe's Satiric Hoaxing*. Port Washington, Associate Faculty Press.
- Crombie, I. M. (1979) *Análisis de las doctrinas de Platón Vol. I*. Madrid, Alianza Editorial.
- Dancy, Johnatan. (1985) *An Introduction to Contemporary Epistemology*. Oxford, Blackwell.
- Dante Alighieri. (1965) *Divina Comedia* en *Obras Completas*. Madrid, Editorial Católica.

- De Quincey, Thomas. (1981) *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*.
Barcelona, Editorial Bruguera.
- Descartes, René (1971) *Las pasiones del alma*. Buenos Aires, Aguilar.
- (1975) *Meditaciones Metafísicas*. Buenos Aires, Aguilar.
- Edelvives (F. T. D.) (1938) *Historia Universal*. Bogotá, Editorial Cromos.
- Eco, Umberto. (1985) Denotación y connotación en *Tratado de semiótica general*.
Barcelona, Lumen.
- (1992) *Interpretación y sobreinterpretación*. Melbourne, Cambridge University
Press.
- Eliade, Mircea. (1991) *Mito y realidad*. Barcelona, Labor.
- Eliot, T. S. (1983) “The Waste Land”, en *Collected Poems*. Londres, Faber & Faber.
- Ende, Michael. (1992) “La leyenda de Indicavía” en *La prisión de la libertad*. Madrid,
Alfaguara.
- Escher, M. C. (1989) *The Graphic Work*. Holanda, Editorial Taschen.
- Faulkner, William. (1995) *The Sound and the Fury*. Londres, Vintage Books.
- Forstner, Lorne J. (1976) “The Ancient Mariner” and the Case for Justifiable
“Mythocide”: An Argument on Psychological, Epistemological and Formal
Grounds en *Criticism*, vol. 18, No. 3. Detroit, Wayne State University Press.
- Gabriel, Isidro. Comp. (1961) *Los Mejores Romances de la Lengua Castellana*. Madrid,
Compañía General Fabril Editora.
- García Márquez, Gabriel. (1967) *Cien años de Soledad*. Bogotá, Oveja Negra.
- Gargano, James W. (1989) The Question of Poe’s Narrators en *The Naiad Voice:
Essays on Poe’s Satiric Hoaxing*. Port Washington, Associated Faculty Press.

- Garrels, Elizabeth. (1989) La nueva Eloísa en América o el ideal de la mujer de la generación de 1837 en *Nuevo texto crítico, No.4 (año II)*. Stanford, Department of Spanish and Portuguese.
- Gilfillan, George. (1971) "John Keats" en *KEATS: The Critical Heritage*. London, Routledge & Kegan Paul Limited.
- Gómez Robledo, Antonio. (1982) *Platón*. Méjico, Fondo de cultura económica.
- González Echeverría, Roberto. (1972) Ironía y estilo en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier en *Asedios a Carpentier*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- González García, Juan Carlos. (2000) *Diccionario de filosofía*. Madrid, Editorial EDAF.
- Haynes, Christine. (2005) Reassessing "Genius" in Studies of Authorship en *Book History, vol. 8*. Pennsylvania, State University Press.
- Hegel, G. W. F. (1944) *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Méjico, Fondo de cultura económica.
- Hirsch, Jr., E. D. (1967) *Validity in Interpretation*. Chelsea, Yale Press.
- Hofstadter, Douglas R. (1987) *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*. Barcelona, Tusquets Editores.
- Holmes, Richard. (1982) *Coleridge*. Londres, Oxford University Press.
- House, Humphry. (1969) "The Ancient Mariner" en *Twentieth Century Interpretations of The Rime of the Ancient Mariner*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- Hume, David (1984) *Tratado de la naturaleza humana*. Buenos Aires, Orbis.
- (1994) *Investigación sobre el conocimiento humano*. Madrid, Alianza Editorial.
- Irwin, John T. (1992) The Quincuncial Network in Poe's Pym en *Poe's Pym: Critical Explorations*. Durham, Duke University Press.
- Isaacs, Jorge. (1942) *María*. Bogotá, Biblioteca popular de cultura colombiana.

- Jackson, J. R. (ed.) (1970) *COLERIDGE: The Critical Heritage*. London, Routledge & Kegan Paul Limited.
- Jacobs, William Wymark. (1902) “La pata de mono” en <<http://www.ciudadseva.com>
- Keats, John. (1970) “Ode on a Grecian Urn” en *The Norton Anthology of Poetry*. New York, W. W. Norton and Company, Inc.
- (1996) “When I Have Fears” en *British Literature 1780-1830*. Anne K. Mellor, Richard E. Matlak. Texas, Hartcourt Brace College Publishers.
- Kennedy, J. Gerald (1987) Revenge and Silence en *Poe, Death and the Life of Writing*. New Haven, Yale University Press.
- Kirk, G. S. y Raven, J. E. (1981) *Los filósofos presocráticos*. Madrid, Editorial Gredos.
- Larreta, Enrique. (1972) *La gloria de don Ramiro*. Buenos Aires, Editorial Kapelusz.
- Lefebure, Molly. (1974) *Samuel Taylor Coleridge: A Bondage of Opium*. London, The Trinity Press.
- Lewis, C. S. (1997) *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. Barcelona, Ediciones Península.
- Livingston Lowes, John. (1969) View Points en *Twentieth Century Interpretations of The Rime of the Ancient Mariner*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- Locke, John. (1956) *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Méjico, Fondo de cultura económica.
- (1956) *Ensayo sobre el entendimiento humano* (Compendio). Buenos Aires, Ediciones Aguilar
- Lovecraft, Howard P. (1981) “The Call of Cthulhu”. New York, Scott Meredith Literary Agency.
- Machen, Arthur. (1999) “El pueblo blanco” en *El gran dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural*. Madrid, Valdemar.

- (1999) “La luz interior” en *El gran dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural*. Madrid, Valdemar.
- Magritte, René. (1994) *René Magritte*. Barcelona, Ediciones Polígrafa.
- Martín Gutiérrez, Félix. (2000) Edgar Allan Poe: misery and mystery in ‘The Man of the Crowd’ en *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*. Madrid, Servicio de Publicaciones UCM.
- Matthews, G. M. (ed.) (1971) *KEATS: The Critical Heritage*. London, Routledge & Kegan Paul Limited.
- Maurois, André. (1951) *Historia en Obras Completas II*. Barcelona, José Janés editor.
- McEathron, Scott. (1998) Wordsworth and Coleridge *Lyrical Ballads* en *A Companion to Romanticism*. Oxford, Blackwell Publishing.
- McEwan, Ian. (2011) *Solar*. London, Vinatge Books.
- Menton, Seymour. (1994) “El realismo mágico en la pintura y la literatura de tres continentes: 1918-1970”. Bogotá, Cuarta cátedra internacional de arte Luis-Ángel Arango.
- Merelau-Ponty, Maurice. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Editorial Península.
- Molina Foix, Antonio. (1999) Introducción en *El gran dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural*. Madrid, Valdemar.
- Oliver, Charles M. (2006) *Critical Companion to Walt Whitman: A Literary Reference to His Life and Work*. New York, Facts on File, Inc.
- Penn Warren, Robert. (1969) A Poem of Pure Imagination: An Experiment in Reading en *Twentieth Century Interpretations of The Rime of the Ancient Mariner*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- Pintura Moderna Vol. 5*. Ediciones Nauta. Barcelona, 1977.

- Platón. (1979) *Cratilo, o de la exactitud de las palabras*, en *Obras Completas*. Madrid, Ediciones Aguilar.
- (1979) *Menón, o de la virtud*, en *Obras Completas*. Madrid, Ediciones Aguilar.
- (1979) *La República, o de la justicia*, en *Obras Completas*. Madrid, Ediciones Aguilar.
- (1979) *Parménides, o de las ideas*, en *Obras Completas*. Madrid, Ediciones Aguilar.
- (1979) *Timeo, o de la naturaleza*, en *Obras Completas*. Madrid, Ediciones Aguilar.
- Poe, Edgar Allan. (1940) "Israfel". En *Great Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York, Washington Square Press.
- (1969) "Ligeia" en *Narraciones extraordinarias*. Barcelona, Círculo de lectores.
- (1980) The Philosophy of Composition en *Selected Writings*. Harmondsworth, Penguin Books.
- (1980) The Poetic Principle en *Selected Writings*. Harmondsworth, Penguin Books.
- (1990) "Ligeia" en *Sixty-Seven Tales*. New Jersey, Gramercy Books.
- (1990) "The Cask of Amontillado" en *Sixty-Seven Tales*. New Jersey, Gramercy Books.
- (1990) "The Fall of the House of Usher" en *Sixty-Seven Tales*. New Jersey, Gramercy Books.
- (1990) "The Black Cat" en *Sixty-Seven Tales*. New Jersey, Gramercy Books.
- (1990) "The Premature Burial" en *Sixty-Seven Tales*. New Jersey, Gramercy Books.

- (1992) "The Fall of the House of Usher" en *A Pocketful of Prose: Vintage Short Fiction*. David Madden (ed.) Texas, Harcourt Brace Janovich College Publishers.
- Pombo, Rafael. (2001) "Monotonía" en *Antología Poética*. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Reynolds, David S. (1996) *Earth, Body, Soul: Science and Religion en Walt Whitman's America: A Cultural Biography*. New York, Vintage Books.
- Riquer, Martín de. (ed.) (1984) *Historia de la Literatura Universal, Vol. 2*. Barcelona, Editorial Planeta.
- Romancero Español*. (1943) Madrid, Editorial Aguilar.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. (1995) *Emblemas (lecturas de la imagen simbólica)*. Madrid, Alianza Forma.
- Rodríguez Freile, Juan. (1997) *El Carnero*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Rojas, Fernando de. (1993) *La Celestina*. Madrid, Alianza Editorial.
- Russell, Bertrand. (1972) Heraclitus en *The History of Western Philosophy*. New York, Simon & Schuster.
- (1972) Parmenides en *The History of Western Philosophy*. New York, Simon & Schuster.
- (1973) *Essays in analysis*. London, George Allen & Unwin Ltd.
- (1999) Berkeley en *Historia de la filosofía occidental*. Madrid, Espasa Calpe.
- (1999) Hegel en *Historia de la filosofía occidental*. Madrid, Espasa Calpe.
- (1999) Hume en *Historia de la filosofía occidental*. Madrid, Espasa Calpe.
- (1999) Locke en *Historia de la filosofía occidental*. Madrid, Espasa Calpe.
- (1999) Parménides en *Historia de la filosofía occidental*. Madrid, Espasa Calpe.
- (1999) Platón en *Historia de la filosofía occidental*. Madrid, Espasa Calpe.

- Sábato, Ernesto. (1973) *Abaddón, El Exterminador*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1985) *El Túnel*. Barcelona, Seix Barral.
- Santa Biblia / Holy Bible, (1960) Versión Reina Valera / King James Version. Nashville, Broadman and Holman.
- Schlutz, Alexander. (2008) Purloined Voices: Edgar Allan Poe Reading Samuel Taylor Coleridge en *Studies in Romanticism*, 47. Boston, Graduate School Boston University.
- Seymour, Menton. (1994) “El realismo mágico en la pintura y la literatura de tres continentes: 1918-1970”. Cuarta cátedra internacional de arte Luis-Ángel Arango.
- Shelley, Mary. (1985) *Frankenstein*. Barcelona, Editorial Bruguera.
- Shelley, Percy Bysshe. (1965) “Hymn to Intellectual Beauty” en *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. London, Oxford University Press
- (1965) *The Cenci* en *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. London, Oxford University Press
- (1970) “Ozymandias” en *The Norton Anthology of Poetry*. New York, W. W. Norton and Company, Inc.
- Simón, Fray Pedro. (1882) *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias occidentales*. Bogotá, Medardo Rivas.
- Simonton, Dean Keith. (1999) *Origins of Genius: Darwinian Perspectives on Creativity*. New York, Oxford University Press.
- Sloterdijk, Peter (2003) *Esferas I. Burbujas. Microsferología*. Madrid, Ediciones Siruela.

- Smith, Alexander. (1971) "Keats" en *KEATS: The Critical Heritage*. London, Routledge & Kegan Paul Limited.
- Spencer Hill, John. (1984) "The Ancient Mariner" en *A Coleridge Companion*. New York, Macmillan Publishing Company.
- Stevenson, Robert Louis. (1994) *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. London, Penguin Group.
- Stradelli, Ermanno. (1983) *Yurupary, mito, leyenda y epopeya del Vaupés*. Trad. Susana Salesi. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Stroud, Barry. (1995) *Hume*. Méjico, Universidad Nacional Autónoma de Méjico.
- Swift, Jonathan. (1994) *Gulliver`s Travels*. Reading, Penguin Group.
- Swingle, L. J. (1978) The Romantic Emergence en *Modern Language Quarterly*. Durham, Duke University Press.
- Takahashi, Nobuya (1990) From Harmony to Cacophony: The Image of the Aeolian Harp in Coleridge´s Poetry en *The Geibun-Kenkyu: Journal of Arts and Letters*. Vol. 56. Tokio, Geibun-Kenkyu.
- The New Encyclopaedia Britannica. Macropaedia*: Vol. 22, 28. *Micropaedia*: Vol. 10, 11, 12. Inc. 1768. 15th. Edition.
- Tsé, Chuang. (1996) *Zhuang Zi*. Barcelona, Editorial Kairós.
- Vergara y Vergara, José María. (1931) Consejos a una niña en *Obras escogidas de don José María Vergara y Vergara, Tomo II Artículos literarios*. Bogotá, Editorial Minerva.
- (1942) "Juicio crítico" en *María*. Bogotá, Biblioteca popular de cultura colombiana.
- Vonnegut, Kurt. (1991) *Matadero Cinco*. Barcelona, Anagrama.
- (1999) *El desayuno de los Campeones*. Barcelona, Anagrama.

- Wagstaffe-Ferguson, Sarah. (2006) Points of Contact: Blake and Whitman en *Sullen Fires Across the Atlantic: Essays in Transatlantic Romanticism*. University of Maryland. (Electronic Publication).
- Wasserman, Earl. (1964) The English Romantics: The Grounds of Knowledge en *Studies in Romanticism*. Boston, Boston University Press.
- Whalley, George. (1969) The Mariner and the Albatross en *Twentieth Century Interpretations of The Rime of the Ancient Mariner*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- Whitman, Vincent M. (2002) “Clos’d By Your Senses Five”: William Blake’s Early Illuminated Prophecies and Berkleian Epistemology. UMI Microfilm 3066266.
- Whitman, Walt. (1978) “Chanting the Square Deific” en *Poesía Completa*. Barcelona, Ediciones 29.
- (1978) “Song of Myself” en *Poesía Completa*. Barcelona, Ediciones 29.
- (1978) “Song of the Universal” en *Poesía Completa*. Barcelona, Ediciones 29.
- (1978) “The Base of All Metaphysics” en *Poesía Completa*. Barcelona, Ediciones 29.
- (1978) “With Antecedents” en *Poesía Completa*. Barcelona, Ediciones 29.
- Wiley, Basil. (1975) On Wordsworth and the Locke Tradition en *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*. New York, Oxford University Press.
- Wordsworth, William. (2001) “Lines Witten a Few Miles above Tintern Abbey” en *Baladas Líricas*. Madrid, Editorial Cátedra.
- (2001) “The Tables Turned” en *Baladas Líricas*. Madrid, Editorial Cátedra.
- Wu, Duncan (ed.) (1998) *A Companion to Romanticism*. Oxford, Blackwell Publishing.
- Zavala, Iris M. (1979) Romanticismo y Realismo en *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Grupo editorial Grijalbo.

Zong-Qi, Cai. (1987) Hegel's Phenomenological Dialectic and the Structure of Whitman's "Song of Myself" en CLIO, 16:4, pp. 313-329.

Abstract

The Journey to America: British Romanticism and American Romanticism

What the dissertation proposes is a reading of Romanticism through its symbols, through the elements that literally shape it and how they are repeated, transformed and reinterpreted according to their new environments; the thesis proposes a kind of semiotic, hermeneutic braid, to account for the evolution and literary influences of these symbols in America: a metaphorical corkscrew.

It must be emphasized that this is, above all, an English dissertation and its main theme is British Romanticism, from its origins in the late eighteenth century. It's not my intention to propose a thesis that exposes or discusses the Romantic Movement; that has been done already and, in some cases, quite unfortunately; but the fact is that the critical literature on the subject overflows the libraries. I do not care for a thesis that is limited to establish a relationship between the English Romantic movement and the movement in the United States or Latin American countries. Although it will be necessary to resort to certain philosophical approaches, I do not care pose a thesis that focuses on the philosophical Romanticism (such as the German one). Finally, I do not wish to propose a thesis that is dedicated to establish the implications of a political Romanticism as it was lived mainly in the Bolivarian countries.

It is clear that the above issues will be part of the thesis; they are, in any case, fundamental theoretical frameworks for the proposed research. But they are already worked issues and although I have some insights, I know it's very little what I can bring

to the table, let alone what can be discovered, which, ultimately, is what is sought in a job like this.

The potential developments of the elaboration of a thesis like this one, are very attractive, as it is evident, for example in Colombian culture, so many symbols associated with the British Romanticism that have become independent from its original reference and have acquired meaning by themselves. It would be an extension of those that are general references to Latin American culture and studied on their own merits, from Colombia to Argentina. It would be possible, for example, to conduct a multidisciplinary analysis of the symbolism of Romanticism in Latin America, particularly for some national Romanticism. Or to create a material search database which could be representative of the Colombian culture, for example, referring to Romanticism or a taxonomy or planning, of the impact of Romanticism in the specific cultural study performed. These, of course, are possible although very general objectives, worthy of multiple jobs or at least the work of several researchers. More particularly it proposes the development of a gradation in the process of independence of the symbols in relation to its original reference and that will make evident the spiral evolution having these records in Latin American culture, despite their dissimilar origin.

The dissertation aims to analyze the symbolism of Romanticism in American culture. The importance of this trend is widely recognized, especially in the literary field, so I want to extend the study of the impact of its poetry not only in American letters but in the context of other contexts, parting from literature itself, of course, of American culture. The methodology used in the research is of particular importance: I propose to adopt a perspective for the study of loop as to analyze the phenomenon of symbolic

image of multidimensional way. The idea of symbolic image is supported by the definition, according to which is an entity with significant constitutions that have become independent of its original reference and provides meaning in new contexts from itself.

Throughout this research I will explore the movements of the symbols in some texts of Romantic literature. The work consists of eleven chapters; they find their justification in the fact that literature is a conversation between authors, critics, philosophers and disciplines. This thesis is written to validate the proposal of a method of reading that has at a dose of wit and very rigorous approaches, thus allowing a kind of analysis that, being systematic, it is also playful, thus preserving one of the basic functions of literature.

The case that has been discussed in the thesis is the exaggeration, to the absurd, of the idealistic theory, empiricism of the passions-; the reader, stripped from reason, forced, almost, to be driven by emotion, is banished from his placid world and confronted with the logical horror driven to a world that was, indeed, as the one preached by an Idealism of the senses. The element of reduction, or synthesis, must be provided by the reader. The stories are terrible for reason, but the narrator provides evidence that conjures the horror and saves the reader from the logical abyss into which the characters are immersed.

The importance of Romanticism is widely recognized in world culture through the influence that its work has imprinted in many fields. In Colombia, for example, this influence is also known; However, the issue still offers multiple investigative

possibilities, among others, the resonance in the national culture and image of understandings regarding the past, the present; the world.

The idea is illustrated more clearly by analyzing in detail what is meant by symbol or, better yet, by symbolic image, in the context of the investigation. The definition used for the study of symbolic images in medieval literature is very illustrative, because in them is the ability to contain explicit meaning. It is interesting how several aspects described in essays on the emblems in medieval books, agree with the concept that is handled in this research regarding symbol or symbolic image.

The incidence of Romanticism in culture can be defined as complex if one takes into account its fertility, its many faces and its assimilation. This is typical of all cultural phenomenon and that referred to symbols of Romanticism, is no exception; it is one of these phenomena that has had more influence on the course of the history of Latin American countries. Colombia, for example, was a romantic nation throughout the nineteenth century, a century that lasted well into the twentieth century. Precisely due to the heterogeneity of the research object, a form of non-linear and multidisciplinary study is needed, as proposed here, to enrich the explanations already known or those that are dealt with classical methodologies and uniting them with the dynamic of the symbolism involved.

From the implicit relationships found, I will proceed to speculate about the possible links between these relationships and British Romanticism. The dynamics of transformation and transfer of meanings between these relations were described.

Simultaneously, I sought to demonstrate the evolution of the spiral that these records showed in Latin American culture, despite their dissimilar origin.

Once established the links, the phenomenon of displacement can be described in the reinterpretations of Romanticism that have arisen in the current Latin American culture. Thus the movement emerges, not as a direct reference to the original texts but under its new independent symbolism of its initial reference.

At the time Romanticism resurgence, it can be subject to new interpretations analyzing it with the same four steps above. This, thanks to the dynamism of the symbols, which is evidenced under the method that has been proposed which feeds, restarts or synergistically regenerates and has been called helical or loop. This methodology would make many levels of analysis spirals as you wish to generate.